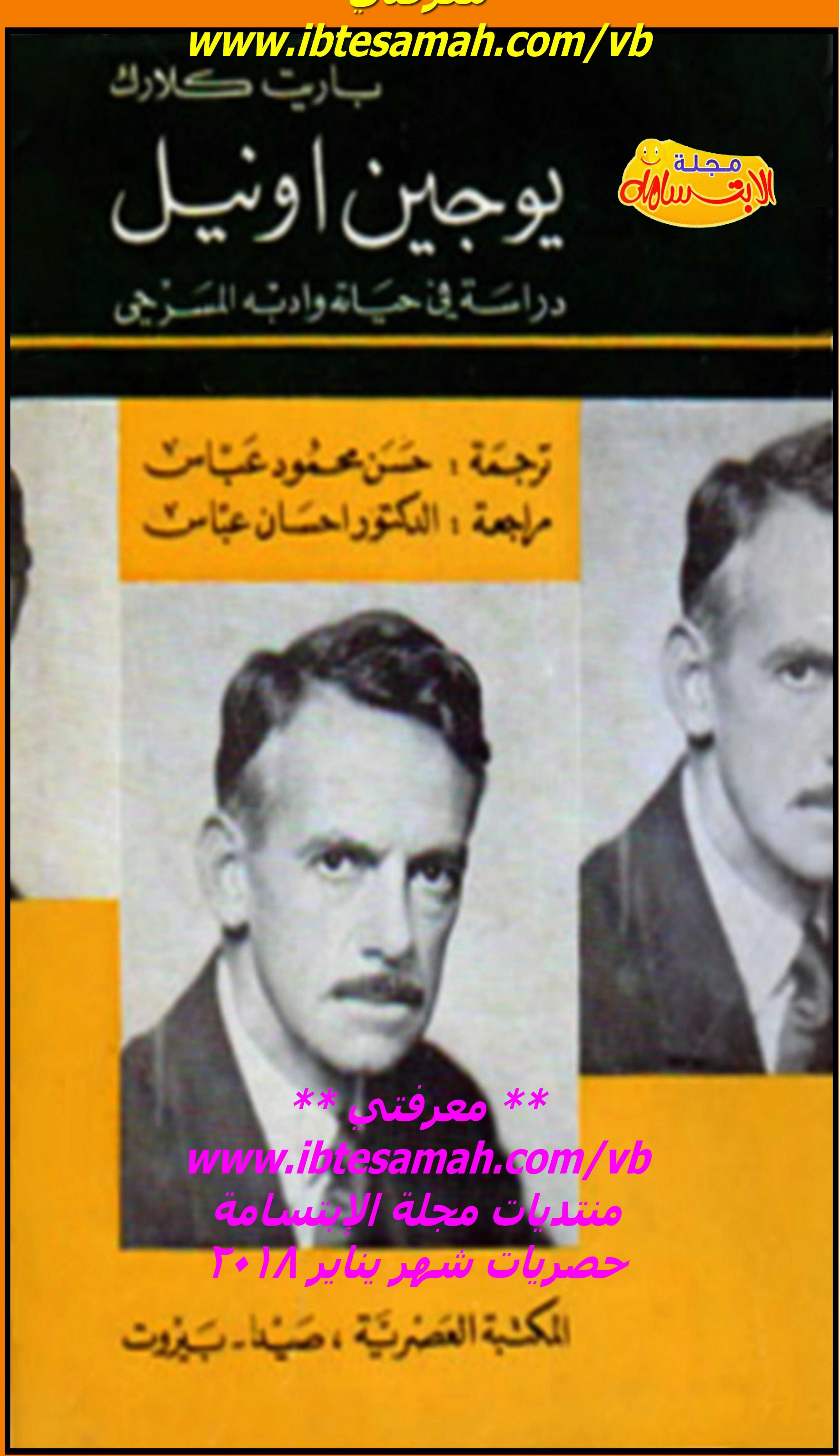
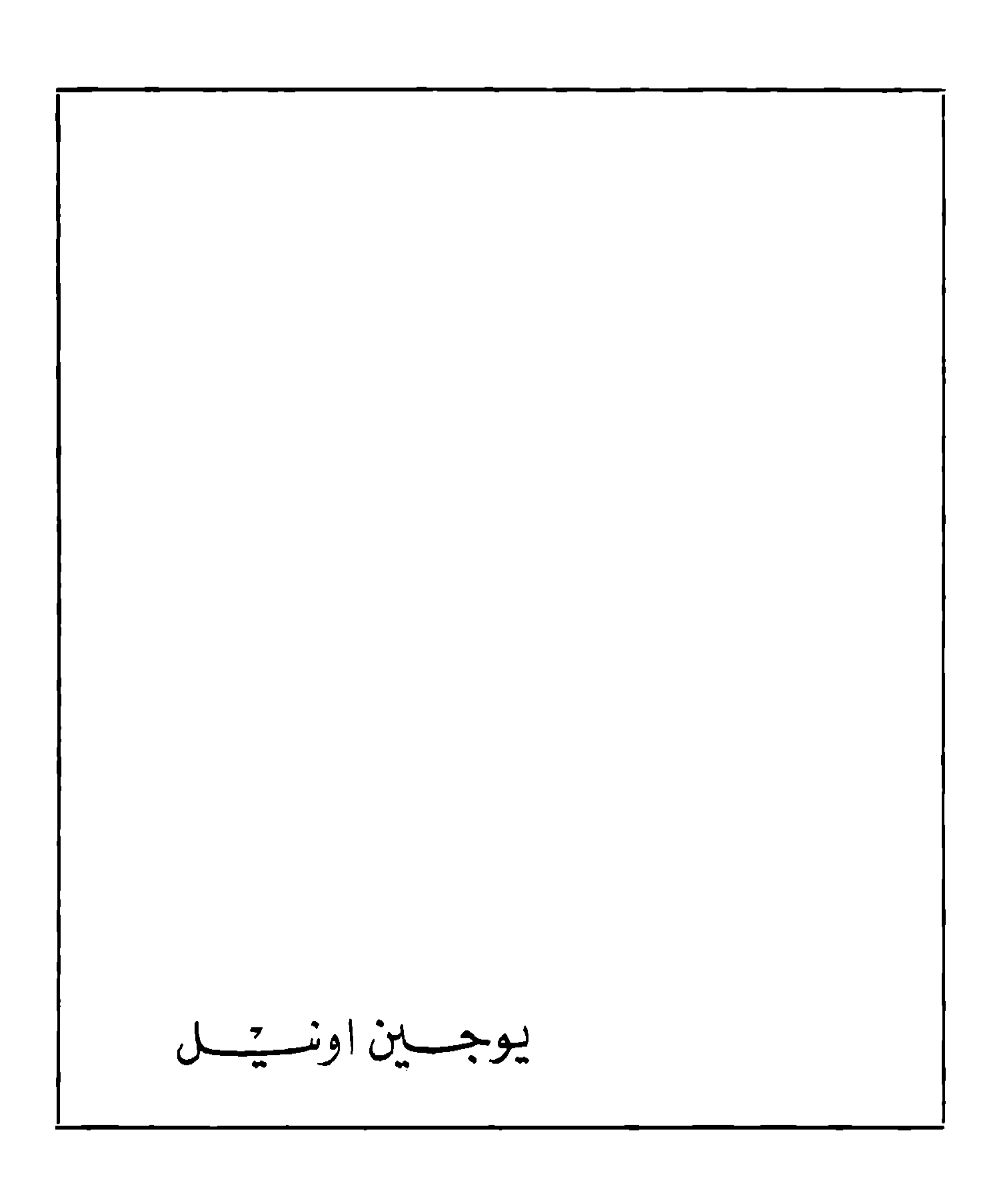

باريت كلارك
يوجين اونيل
دراسة في حياته وادبه المسرحي
ترجمة : حسن محمود عباس
مراجعة : الدكتور احسان عباس
المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت
مجلة الابتسامة



الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق
التي تعترض المعرفة ، ومن أهم هذه العوائق
رواسب الجهل وسيطرة العادة ، والتبجيل المفرط لمفكري الماضي
إن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة

حصريات مجلة الابتسامة
** شهر يناير 2018 **
www.ibtesamah.com/vb

التعليم ليس استعداداً للحياة ، إنه الحياة ذاتها
جون ديوي
فيلسوف وعالم نفس أمريكي


يوجين اونيل



نشر بالاشتراك مع

مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر

بيروت - نيويورك

١٩٦٥

بارِيت كلارك

يوجين اونيل

دراسة في حياته وأدبه المسرحي

ترجمة : حسن محمود عبّاس
مراجعة : الدكتور احسان عباس

المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت

مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر

بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق

This is an authorized translation of
EUGENE O'NEILL THE MAN AND HIS PLAYS
by Barrett H. Clark.

Published by Dover Publications, Inc., New York.

المسهمون في هذا الكتاب

باريت كلارك

(المؤلف) ولد في مدينة تورنتو بكندا عام ١٨٩٠ . تلقى علومه في جامعتي شيكاغو وباريس . قضى معظم حياته في ممارسة أعمال تتصل بالمسرح ، فكان ممثلا ، وناقداً ، واستاذاً لهذا الفن ، وقد توفي سنة ١٩٥٣ .

ترجم عدداً من الروايات من الفرنسية الى الانجليزية ، كما كتب وحرر العديد من الكتب اهمها :

British And American Drama Of Today.
Contemporary French Dramatists.
How To Produce Amateur Plays.
Eugene O'Neill Bibliography.
Masterpieces Of Modern Spanish Drama.
Great Short Novels Of The World.
Nine American Plays.
World's Best Plays.

حسن محمود عباس

(المترجم) نال شهادة الليسانس في الادب الانجليزي من كليـــة الآداب في جامعة بغداد . وهو يعمل الآن مدرساً للغة الانجليزية في مدينة الرياض .

الدكتور احسان عباس

(المراجع) الاستاذ المشارك للادب العربي في الجامعة الامريكية في بيروت .

المقدمة

كنت في عام ١٩٢٦ قد طبعت كتاباً ذا مائة صفحة لسلسلة « الكتاب الامريكيون الناشئون » قام بنشره في نيويورك روبرت م . مكبرايد تحت عنوان « يوجين اونيل » . وفي العام الذي أعقبه اعيد طبع الكتاب ، مع تغيير فيه ، ليوزع ، نسخة مجانية لكل متفرج على جمهور النظارة الذي حضر حفلة إحياء مسرحية « وراء الافق » .

وقد روجع الكتاب مراجعة دقيقة واعد اعداداً حديثاً في عام بحيث اضيفت له اجزاء لم تكن فيه وذلك في عام ١٩٢٩ وصار عنوانه « يوجين اونيل ، دراسة في حياته وادبه المسرحي » وكان يحمل اسم الناشر مكبرايد . واعيدت مراجعة الكتاب في عام ١٩٣٣ وطبع طبعة مدرسية وهو لم يزل يحمل اسم الناشر مكبرايد . وفي نفس العام نقح تنقيحاً طفيفاً وقامت بنشره شركة جوناثان كيب في لندن . وتعرض الكتاب الى مزيد من المراجعات

كذلك فقد اضيفت اليه مواد جديدة . وفي عـــام ١٩٣٦ قام مكبرايد باصدار طبعة جديدة منه .

وفي بداية العقد الخامس من هذا القرن لم يعد طبعـــه بسبب ظروف الحرب وما رافقها من ضيق مادي . وفي عام ١٩٤٥ قام عمانوئيل باربيرا بترجمة الطبعة الثانية منه الى اللغة الاسبانية وقامت بنشره « الايديتوريال نوفا » في بوينس ايرس وقد احتوت هذه الطبعة على فصل اضافي قصير وذلك لان النسخة الاصليـــة طرأ عليها بعض التوسع .

وترجم الكتاب الى اليونانية « باسل نيكولوبولس » ، وهو مترجم معظم مسرحيات اونيل ، ونشر في اثينا عام ١٩٤٧ .

وعلى الرغم من ان هذه النسخـــة ألّفت اعتماداً على الكتب المذكورة آنفاً فهي في الواقع كتاب جديد؛ اذ باستثناء المقتطفات المأخوذة من الرسائل والمسرحيات والمقالات فان كل صفحة من الكتاب قد اعيدت كتابتهـــا . وقد اوليت مسألة إضافـــة مواد جديدة الى الكتاب عناية بالغة سواء أكانت تلك التي ارتأيتها او التي اشار علي بهـــا الآخرون . ولم يفتني ان اسجـــل الفضل لبعض الناس وللنشرات الدورية ودور النشر ، الذين ثبتت هنا ما قالوه او كتبوه، ولكني بخاصة اود ان أوكد فيهذا المجال فضل السيد يوجين اونيل نفسه والسيدة كارلوتا مونتيري اونيـــل ؛ ثم اتقدم بالشكر الى بوني ليفرايت (التي اصبحت فيما بعـــد تعرف بشركة ليفرايت المتحـــدة) الناشرين والى راندوم هـــاوس

(الناشرون الحاليون لاونيل) الذين اذنوا لي بطبع مقتطفات من المسرحيات ؛ والى ساكس كومنز من راندوم هاوس لاذن مماثل ولكرم شخصي ؛ والى ما كسويل بيركنز من شركة « ابناء تشارلس سكربنر » ؛ والى جوزيف هيدت من نقابة المسرحيين؛ والى جورج جين ناثان لاسباب ستظهر في الكتاب ؛ والى رالف سانبورن الذي سبق والف معي « ببليوغرافيا مسرحيات يوجين اونيل » ووضع قائمة اسماء مسرحيات اونيل في آخر الكتاب والى الكثيرين ممن سيجد القارىء اسماءَهم في اماكن مناسبة من صفحات الكتاب القادمة .

فنـــدق لافاييت ١٩٢٦

شاب خجول صامت يرتدي ملابس بنية لائقـــة ؛ طويل القامة نحيف البنية حاد الطبع يجلس باضطراب على كرسي مذهب أمام مقعد كتابي في غرفة مظلمة فسيحة الارجاء . المنظر : مدينة نيويورك فندق لافاييت حيث يبدو من خلال الستائر الثقيـــلة المخرمة صف من البيوت القذرة عبر محلة «University Place» اما الجو فماطر .

وينهض الرجل الاسمر النحيل ليعرض عليّ الجلوس في مكان على الاريكة ثم يمر ويجلس على حافـــة السرير العريض البرنزي العتيق . وجهه ضئيل وجبينه عال امـا شعره الاسود فيبدو من فوق الصدغين مخضبـــاً ببياض شفاف وأمـــا عيناه فصافيتان مشرقتان ، نفاذتان ورقيقتان بغير ما حدود .

ان شاربيه السوداوين المنظمين بدقة يؤكدان للمرء صرامة فمه المستقيم العريض . ثم هو يبدأ في الكلام متئداً متردداً او محجماً لكنه ينهض ويتجه الى النافذة ولا يلبث ان يقفل راجعاً واثناء ذلك يمد يده الى حزامه ليشده ثم يوازن نفسه بعناية ليجلس مرة اخرى على حافة السرير العريض ويتناول غداءه المتواضع الذي جلبه له النادل تواً من المطبخ . وبعد برهة من الصمت بدأ يتكلم ثانيـــة وكانت الكلمات تخرج من بين شفتيه بيسر بالرغم من ان

رنين صوته الموسيقي كان يرتب العبارات والجمل بعد ان يخرجها من الاعماق . وابتسم ، وابتسمت أنا معه ، لقد التقينا من قبل وقبل اللقاء تراسلنا وتكلمنا معاً بالهاتف طويلاً الا انني في هذه المرة أشعر بأن بدايـــة الحديث صعبة . ان الامر ليبدو سخيفاً بعض الشيء أليس كذلك ؟ فأونيـــل في عامه الثامن والثلاثين وأما انا فأصغر منه بعام واحد . لقد جئت هذا المكان لاتحدث معهعن المسرح في ماضيه وحاضره ومستقبله لكنه من صميم واجبي ان اناقشه واتحدث اليه بالتفصيل في أمر الكتابة عنه .

انني قلق وخجل واظن ان الرجل كذلك. لقد دعيت لاضع مؤلفاً عن هـــذا الشاب لكنه يشعر بأنه لم يخط خطواته الواسعة بعد . ويصرخ : كتاب ! بهـذه السرعة ! وتساءل عما اذا كان من الضروري ان أكون مهتماً بذلك الى هذه الدرجة . اليست حياته ملكاً خالصـاً له ؟ ويقول لا شك انني سوف احصل على مادة كافيـة اذا ما حصرت اهتمامي بالمسرحيات وتركت الرجل خارج الصورة .

لكني لن استطيع ذلك . ان الرجل جزء من كل العمل الذي انوي القيـــام به . وتتبع ذلك وقفة طويلة وابتسامة عجفاء . ويقول لقدْ تسربت بعض القصص عن حياته الى الصحافة وهي تتضمن الكثير من الكذب والمبالغات وتشيـــع عدة حكايات أسطورية ولا شك انه سيشيع منها المزيد .

واذن ؟

مرة أخرى مع الابتسامة العجفاء. ان عليه ان يواجه الموقف واذا لم اقم بعملي فان شخصاً آخر سيقوم به لذلك علينا ان نأخذ الحقائق الآن صريحة ؛ لكن على كل منا ألا يأخذ الأمور بجدية مطلقة . فاذا ما انتويت ان اضع كتاباً فان عليّ ان أمهد الطريق لذلك .

انه على استعداد لبذل العون. ويعطيني وصفاً رزيناً لاسطورة مزيفة ، لكنه يعتقد بأن من الخير لي ان اذهب الى اناس يعرفونه ليزودوني بشيء من المعلومات عن حياته . وعندما افرغ من وضع مسودة الكتاب فسوف أضعه بين يديه ليلقي عليه نظرة فاحصة وعندها يخبرني عما لم استطع معرفته من الآخرين. وسألني عن رأيي بهذه الخطة . وسادت فترة صمت اخرى . واذن فقد انتهت هذه المشكلة. وتحدثنا طيلة فترة ما بعد الظهر عن مسرحية « رغبة تحت شجر الدردار » وعن ممثلي بروفنستون وعن خطط لمسرحيات ستكتب في العام القادم وفي العام الذي يليه ؛ لكن حديثنا تركز حول مسرحية « الإله الكبير براون » وكنت تسلمت مسودتها في الاسبوع الماضي وعندما استرجعها سألني عن رأيي فيها .

ويقف بجانب النافذة ، وبيده سيجارة وعيناه مثبتتان عليّ كما لو كان مهتماً فعلاً برأيي في المسرحية الجديدة . وبينما هو مصغٍ باهتمام كانت تتصاعد موجة شفافة من الدخان وهي تتلوى بين اصابعه . لقد اطلعته على رأيي دون ان يقاطعني .

ويخرج ساعته من جيبه ويعتذر عن اضطراره للذهاب مبكراً قائلاً بأنه تأخر عن موعد « البروفة » . ويسألني ان كنت ارغب في الذهاب معه الى المسرح ويقول انه على بعد بضع دقائق فقط. ثم يطلب الانتظار لحظة . وينسل الى غرفة الحمام وهناك ، حيث توجد خزانة صغيرة في الحائط ، يأخـذ زجاجتين ويفرغ منهما مقداراً يسيراً من الدواء في قدح صغير ويمزجه ثم يشربه ويقفل راجعاً الى المنضـدة ويتناول عنها كتاب « مولد المأساة » لنيتشه ويضعه في جيب سترته ثم ننصرف معاً حيث يفضي بنا الدرج الى الشارع . وما هي إلا لحظات حتى كانت سيارة صغيرة تنزلق بنا مسرعة الى مسرح بلدة غرينتش .

حدث هذا منذ واحد وعشرين عامـاً ؛ وكانت مقالتي قد اجتازت الفحص الذي اجراه عليهـا اونيل نفسه (بعد ان غير فيها واضاف اليها ما رآه مناسباً) وظهرت في كتاب في خريف عام ١٩٢٦ .

وقد رأيت اونيل ثانية بعد ان عاد من برمودا ومعه مخطوطة « ضحكة لعازر » ومسودة اولية لـ « فترة غريبة » وملء رأس من الافكار .

اجلسته لآخذ له صورة

عندما تكفلت بهذا العمل لاول مرة عزمت على ان اضع ، في مقدمة قصيرة ، تقريراً مبسطاً عن وقائع حياته ثم آخذ ملاحظاتي

الى اونيل لاطلعه عليها كي احصل في النهاية على نتيجة صحيحة تأريخياً .

لكن موضوع دراستي عن اونيل لا يمكن ان يبت فيه بسهولة. وكلما ازدادت لقاءاتي به وكلما الححت على اصدقائه لاحصل منهم على انطباعاتهم نحوه زادت صعوبة عملي في وصف الرجل.

ان نقاشاً بيننا ـ مهما كان هذا النقاش تجريبياً ـ حول مسرحياته ينبغي ان يبنى على بعض المعلومات عن اصول تلك المسرحيات خلال الاعوام التي كان فيها يحاول جاداً ان يجد معنى في الحياة عندما كان، مثل سنج ، يبحث عن كل ما له حد، « عن كل ما هو مالح في الفم وما هو خشن في اليد ، عن كل ما يذكي حماسة العواطف بالنضال وعن كل ما يوقظ في الحياة معنى المأساة » .

ان انطباعي المبكر عنه بقي هو عينه يوم التقيت به أول مرة.

رجل طويل القامة ، نحيف البنية ، قوي الشكيمة له ذراعان طويلتان ويدان صارمتان . جسمه رشيق وقد يظن فيه الثقل والارتباك لو لم يكن تحت سيطرة تامة .

انه رجل حيي ؛ وهو يبدو عادة مرتبكاً وما لم يناقش امراً يهمه فانه يتكلم بتردد او يحجم عن الكلام اطلاقاً . صمته طويل بليغ ولوجهه اثناء الصمت قسوة حادة ، لكنها ليست باردة ابداً ، وابتسامته صريحة شديدة الاسر .

ان تعليقاته بصوته المنخفض في بعض الاحيان لا تخلو من شيطانية قابلة للتلون بخبث مرح ، وهي طريقـة في الكلام اكثر منها تعبيراً عن رأي. وهو يضيق ذرعاً بفضائل المخالطةالاجتماعية لكن احداً ، مع ذلك ، لا يمكن ان يحلم بأن يدعوه فظاً .

والشيء الذي يهمه ويوقظ عواطفه وخياله يستحوذ على كل تفكيره واما الذي لا يفعل ذلك فانه يمر دون ان يترك انطباعـاً مهما كان بسيطاً . انه ، اصلاً ، راصد غيور للانسانيـة وهو رجل تبدو الحياة بالنسبة اليه مفجعة مثيرة ومغـامرة جميلة . وهو ماهر مسرحياً ذو قوة ملزمة وفنان في ميوله حتى في اعماله المخفقة، ثم هو بعد ذلك مثـالي صلب الرأي . وفيما يلي نص ما كتبه الي عام ١٩٢٥ مجيباً على رسالة اخبرته فيهـا عن مقترحات الناشرين في ان اضع كتاباً عنه :

« بصراحة ، انني ، مخلصاً ، لا اعتقد بأنني أهـل لان تضع عني كتاباً حتى هذه المرحلة ؛ هناك الكثير من مثل هذا العمل غير الناضج يتم عمله في امريكا . ومن ناحية اخرى فاذا كان لا بد لهذا العمل ان ينجز ــ» .

وحين وضعت المشكلة بكل ابعادها امام اونيل اخبرتـه بأني أتفق معه حول الجدل الذي يثيره ؛ وقد سلمت بأنه من الحماقة ان نخرج سيرة مصطنعة اذ سيبدو عملنا هذا سابقاً لاوانه فعلاً . فقد كان اونيل ما يزال في طور النمو : عقلياً وفلسفياً وفنياً ، لذلك لا استطيع ان ارى فيه بادرة على جفاف القوى الخلاقة. وبالرغم

من أمراضه الطويلة الامد ، خصوصاً في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٣٤ ـ ١٩٤٦ ، كنت اجده اكثر نشاطاً وتوقداً من الناحية الذهنية واكثر طموحاً لأن يأخذ على عاتقه الاعمال الصعبة واقل رغبة في ان يأخذ الامور ببساطة واكثر انشغالاً بالعالم من حوله مما كان عليه في اي وقت مضى. لقد تضاعف تشوقه لاستكشاف ميادين جديدة وممارسة اشكال جديدة .

ان محاولة تلخيص اعمال حياته شيء سابق لأوانه ذلك لانه شديد الحيوية ، عديم الراحة فلا يدري المرء ماذا سيفعل بعد والى اي مدى سيصل. ولكن كان محتوماً ان تكتب عنه الكتب . وقد اشرت الى ذلك في جوابي على الرسالة التي اقتبست منها تواً وأضفت انني لن احاول ان اكتب دراسة شكلية وانما سأكتب وصفاً مختصراً للاعمال التي انجزت فعلاً . ولن يكون هناك اي جمع للوثائق الادبية ولا اية محاولة لحشره هو واعماله في اي مذهب أدبي وسوف اعمل ما بوسعي لاتفادى إظهاره بمظهر الاحمق من حيث هو إنسان وكاتب مسرحي .

وكنت قد جمعت عنه مادة غزيرة قبل ان اجلس اليه وأتداول معه وقد أضفت ملاحظات مفصلة على ما استطعت الحصول عليه من أصدقائه والمقربين اليه وكذلك من المقابلات التي اجريت له والمقالات المنشورة في الصحف والمجلات. وقد قرأها أونيل بدقة وقال بأنه بينما كانت الحقائق التي ذكرتها مطابقة ومتفقة مع الواقع لم يكن الانطباع العام كما ينبغي ان يكون . وكان العديد

من حكاياتي التصويرية غير مشروع وقد اخفقت في أن اقدم صورة مجسمة . والشيء الوحيد الذي فعله هو انه وضعها باكثر مهارة .

وعندما اعاد المسودة إليّ كتب يقول :

« يبدو ان هناك تكراراً يحتاج الى الحذف ، هذا بالاضافة الى بعض الاشارات التي أذنت لنفسي ان أضعها في الكتاب ناقداً ومبدياً الرأي ؛ وسوف تجد الكثير منها . وانت ترى انك عندما تكلمت عن استغلالي للتفصيلات الموجودة في الكتاب جعلتني اشعر بشيء من المسؤولية لذلك غصت في مادة الكتاب الى المدى الذي جعلني أبدل حتى في الكلمات فأضع منها ما أراه معبراً عن الحقيقة وأحذف ما لا يفيد . وعندما قيل وتم كل شيء ، وهذه بطبيعة الحال غلطة غير مقصودة منك ، كانت نتيجة القسم الاول اسطورة . والواقع ان هذه لم تكن اسطورة صحيحة ، فهي لا تمثلني وان الحقيقة ستكون اسطورة اكثر اهمية وغير معقولة ايضاً . وهذا ما اسلمني الى الحزن، اذ انني لا ارى املاً للخلاص منه الا في يوم استطيع فيه ان أقهر الشيطان اذا ما استطعت ان اجمع الاهتمام والاعصاب اللازمين معاً للقيام بذلك . ان مشكلتي مع اي انسان آخر يحاول الكتابة عني ، ولو باجمال ، هي أنني لا اعتقد بأن هناك من الاحياء اليوم [١٩٢٦] من يعرفني معرفة كما أنا في اكثر من عهد واحد من عهود حياة مرت عبر فترات مميزة كلياً مع كل ما كان يصحبها من تغييرات في البيئة

والاصدقاء . وحتى انا قـــد لا أفلح كثيراً اذا ما فكرت في ان اكتب عن نفسي ، ذلك لان ذاكرتي ، عندما تستحضر هذه الصورة او تلك الحادثة فلن استطيع التعرف على ذلك الانسان في نفسي او ان افهمه أو أفهم اعمـــاله على انها اعمالي (مع أنني موضوعياً قادر على ذلك) بالرغم من ان عقلي يخبرني بأن ذلك الانسان انما هو أنا دون انكار » .

وفي عام ١٩٣٣ قالت لي السيدة كارلوتا مونتيري اونيل بأنها وزوجها قـــد تناقشا في امر القصص التي كنت لمتها بين حين وآخر . فقالت : «لقد أجريت معه الكثير من الحديث حول هذه الامور والتمست منه ان ينتهز فرصة في يوم ما ليجيل النظر فيها بمعيتك لتعملا على تصحيحها ووضع الحقيقة فيها. فقال لي: هراء. وماذا يهمني قولهم ـ فكلما أبعدوا عن الحقيقة كانت خصوصية حياتي اكثر ! إنها كالقناع ! واجبت على ذلك القول . وانا أيضاً لا اهتم الا أنهم يصنعون من هذه التي يدعونها أساطير شيئاً سخيفاً وسائباً بينما ستكون القصة الحقيقية أكثر مرحاً واكثر شبهاً بك . وستكون هي الحقيقة ـ رغم انها لن تكون جميلة جداً » .

واستطردت تقول : « إنه لن يقول الحقيقة عن نفسه ذلك لأنه بعمله هذا سيكشف حقيقة الآخرين المقربين اليه وهذا مـــا سيورط أولئك الآخرين » .

ان ما كتبه اونيل في رسالته التي اقتطفت منها اعلاه ينطبق على قسم السيرة فقط اما بالنسبة للجزء الخاص بالنقد الذي يكون

أكثرية المخطوطة فقـــد كان له رأي مخالف فيه : « لست أتفق معك على كل الامور حيث اتخذت جانب النقد والاعتراض أو حيث سلكت سبيل المدح والثناء . ان هنـــاك الكثير مما أود ان اناقشه معك » . وبتعبير آخر فان الدراسة التي احتواها الكتاب الذي ظهر عام ١٩٢٦ والذي اعيد طبعه ، مراجعـــاً ، في عام ١٩٢٩ و ١٩٣٣ ثم في عام ١٩٣٦ كانت « رسمية » ؛ ولما تناول حقائق سيرته بالتمحيص والتدقيق لم يفعـل أي شيء ازاء الحكم الذي أصدرته على مسرحياته . وقد أفدت ، مادياً ، فيما بعد في جمع الحقائق النافعة من المقالات التي كتبت ومن الرسائل . لقد اقتربت من أكبر عدد استطعت معرفته من اصـدقاء اونيل وفي سياق حديثي أعتقد بأنني اعطيت كلاً منهم حقه من الثقة .

ومن بين أولئك الذين تجشموا العناء في إخباري ما لم يطبع (مع بعض ما لن يطبـع) القاضي فريدريك ب. لاتيمر رئيس التحرير السابق لجريـدة التلغراف اللندنية الجديدة ؛ وتشارلس وبستر الذي مثل مع يوجين في فرقة أبيه ؛ وإدنا كنتون المشتركة مع ممثلي « البروفنستون » في الايام الاولى ؛ وهاري كمب وادوارد ج. بالانتين و م. اليـــانور فتزجيرالد وجيمس لايت وتشارلس اوبرين كنيدي ورتشارد ج. مادن . أما فرانك شاي فقد قص عليّ حكايات مدهشة عن ميول اونيل الانسانية .

وأنا مـــدين بمعرفة كثير من الحقائق المختلفـــة الى كينث ماك غوان والفريد كريمبورج وجورج جين ناثان ، والى المرحوم

الاستاذ جورج ب. بيكر والى سوزان جلاسبل والى جاسبر ديتر والى مانوئيل كومروف .

لقد سمح لي المرحوم الدكتور اسحق جولدبرج بأن استخدم بعض رسائل اونيل الى جورج جين ناثان المطبوعة في « مسرح جورج جين ناثان » . كذلك فقد مكنني هوراس ليفرايت من ان اعيد طبع بعض القطع من المسرحيات . لقد أخذ « راندوم هاوس » حقوق الطبع من ليفرايت وانا مـدين لهذه الشركة بالفضل لاعطائهـا أياي حق استعمال مقتطفات من المسرحيات القديمة والمسرحيات الحديثـة . اما أعضاء « نقابة العاملين في المسرح » فقد اعانوني كثيراً ، واما كلارا ويس التي كانت سابقاً تنتمي الى مسرح بلدة غرينتش فقد اوصلت الي برامج وقصاصات ومواد أخرى ـ وهناك خدمات أخرى قدمها مؤخراً السادة م. ايليانور فتزجيرالد ، وسوزان جلاسبل وهيلين دوتش شريكـة ستيلا هانو في تأليف الكتاب المسلي والنافـع « البروفنستون : قصة المسرح » .

واما بقيـة المصادر التي اعتمدت عليها من كتب ومقالات وبرامج فأسماؤها مثبتة في نهاية الكتاب. اما بالنسبة للآراء النقدية فاني وحدي بطبيعة الحال مسؤول عنها .

ترجمة ذاتيـة

في مطلع عام ١٩١٩ أرسل لي اونيل ملاحظـة مقتضبة عن

سيرة حياته لأستفيد منها في مقال لي ظهر في صحيفة « الشمس » في مدينة نيويورك في ١٨ ايار (مايو) وكان ، على ما أظن ، اول مقال ابحث فيه ، باسهاب ، منجزات اونيل الكاتب . قال :

« ان رسالتك لمشجعة للغايـة وأنا ، مخلصاً ، اشكر لك الثقة المتجددة التي بعثتها فيّ . ان اهتمامك العاطفي لم يخطىء في ان يوحي اليّ بالاحترام ذلك لانني جعلت من كتبك كتباً لي... وانا اعترف بلا تحفظ باصالة نقدك .

« وفيما يتصل بالحقائق المتعلقـة بي فاني على استعـداد لان اوافيك بكل ما تراه مهماً منها. انني في هذا المجال لم ازل حديث عهـد واني لألتمس منك العفو ان كنت أرسلت لك شيئاً غير مناسب . لكنه يبدو لي بأن وضع رؤوس اقلام عن تجـاربي متقدماً اية محاولة ، او في الحقيقة اية رغبة ، في الكتابة عني ربما كان هاماً في الكشف عن جذور حياة واقعية وراء اعمالي الادبية وبرهاناً على انني لا اكتب ما يخطر ببـالي لاول مرة . انني في الثلاثين من عمري ، وتعليمي الجامعي لم يتعـد السنة الاولى في جامعة « برنستون » دورة عـام ١٩١٠ . اما عملي الاول فكان سكرتارية شركة الطلبات البريدية في مدينة نيويورك .

« وفي عام ١٩٠٩ ذهبت مع احد مهندسي التعدين في رحلة قصيرة للتنقيب عن الذهب في هندوراس الاسبانيـة في امريكا اللاتينية وبعـد انتهاء ستة اشهر عدت الى البيت مريضاً ــ بحمى الملاريا الاستوائية ــ وبلا ذهب . وبعـد ذلك عملت مساعداً

لفرقة مسرحية متجولة في شرق ووسط غرب الولايات المتحدة . واعقب ذلك اول رحلة بحرية اقوم بهـــا استغرقت ٦٥ يوماً ، وكانت على ظهر سفينة شراعية نرويجية، حيث اقلتني من بوسطن الى بوينس ايرس . وفي الارجنتين عملت اعمالاً مختلفة ـ عملت كاتبـاً في شركة وستنجهوس الكهربائية وعملت ايضاً في احدى شركات الصوف في «لابلاتا» . كذلك عملت في شركة ماكينات سنجر للخياطـــة . واعقب ذلك قيامي برحلة بحرية اخرى ، محافظاً وراعياً للبغال المشحونة من بوينس ايرس الى « دوربان » في جنوب افريقيا ثم عودة الى الارجنتين . وتلا هذا فترة ضيق وعسر طويلة قضيتها في بوينس ايرس على شاطىء البحر انتهت بعملي كبحار اعتيادي على ظهر باخرة بريطانيـــة متجهة الى نيويورك .

« اما آخر عمل لي في البحار فقد تبع ذلك بوقت قصير وهو عملي بشركة بحرية للمواصلات ، كبحار مقتدر ، بين نيويورك وساوثمبتن . وفي الشتاء التالي لعبت دوراً ، مـــع فرقة والدي المسرحية، في قصة الكونت دي‌مونت‌كريستو الممسرحة، وكانت الفرقة آنذاك تجوب أقصى غرب الولايات المتحدة الامريكية .

« وبعد تركي للفرقة عملت مخبراً صحفياً لجريدة « التلغراف » التي تصدر في نيو لندن من مقاطعة كونيكتيكت . لكن صحتي اعتلت وقواي انهـــارت وشعرت بالداء ينخر رئتي فدخلت

مستشفى للامراض الصدريـــة مكثت فيه ستة اشهر بعيداً عن الدنيـــا ، افكر بما ألم بي من أمراض . وكان هذا الاحتجاب الاضطراري اول باعث لي على الكتابة فقد فكرت اثناءه ــ لأول مرة ــ ان أكتب . وفي الخريف التالي ــ وكان عمري ٢٤ سنة ــ بدأت كتابة اولى مسرحياتي : الشرك[1] ثم التحقت بدورة الاستاذ بيكر « ٤٧ » بجامعة هارفارد وقضيت هنالك العـــام الدراسي ١٩١٤ ــ ١٩١٥ . اما صيف عام ١٩١٦ فقد قضيته في بروفنستون . وخلال ذلك الصيف تأسست فرقـــة ممثلي بروفنستون ، تلك الفرقة التي اخرجت معظم مسرحياتي القصار في مدينـــة نيويورك . هل في هـذه الاعمال غير المتصلة التي ذكرتها أي نفع أو فائدة ؟ انا آمل ذلك » .

وبعد ايام قلائل من مجيء هذه الرسالة أتتني رسالة اخرى من اونيل يقول فيها : « لقد سرني ان ما ارسلته لك سيفي بالغرض لكني كنت أخشى ان ابدو من خـــلال الاعمال التي ذكرتها لك وكأنني اجعل من نفسي بطلاً من ابطال الكاتب جاك لندن بينما انا في الواقع لا أستطيع ان اجمع صفحة بطولية واحدة من تلك الاعمال ! »

ان هذه النبذة دقيقة بشكلها الحالي ولكن لنبدأ من البداية .

---

١ The Web

ولادتـــه

ولد يوجين جلادستون اونيل في ١٦ تشرين اول من عـام ١٨٨٨ في غرفة بالطابق الثالث من بناية باريت التي كانت في ذلك الوقت فندقـاً للسكنى العائلية في برودواي شارع رقم ٤٣ بمدينة نيويورك ، والذي ظل لسنوات عديـــدة يدعى « فندق كاديلاك » ثم استعيض عنه اليوم ببناية جديدة . انه ابن جيمس اونيل وايلا كوينلان وكلاهما كاثوليكيان ورعـان . كان أبوه من اشهر الممثلين الرومانطيقيين في امريكا واكثرهم موهبـة ، وكان مفضلاً وأثيراً لدى جمهور النظـارة في كل الولايات المتحدة . أما أمه فكانت امرأة هادئة . وبما اننا لا نعلم عنها إلا القليل فلا نستطيع ان نعرف الى أي مدى أثرت فيـه بالتخمين والافتراض .

قال لي جورج جين ناثان ان والدته ذهبت الى نفس الدير الذي ذهبت اليه ايلا كوينلان ، أم يوجين ، في كليفلاند فكانت تكثر من الحديث عنهـــا وتصف جمالها بأنه مدهش وتقول : انها كانت قبلة انظار التلاميذ والاساتذة على السواء وانهم ألفوا النظر اليها على أنها اكثر الفتيات عفة وتقى في ذلك المكان . لقد ولدت في « نيوهافن » وأتت ، في طفولتها المبكرة الى وسط غربي الولايات المتحدة . وبزواجها من ممثل اضطرت الى هجر عائلتها واصدقائها . قال اونيل : « لقد كانت أمي عازفة بيانو

ممتازة . وقد أحببت الموسيقى الجيدة منذ طفولتي ولم أزل أحبها حتى الآن » .

اما جيمس اونيل فقد كان طويلاً جذاباً وكان بين معاصريه من أكثر الشخصيات العاملة في المسرح قدرة على التأثير في الآخرين . قال عنه بوت : « انه يستطيع أن يمثل دور عطيل احسن مما يمثله عطيل نفسه وقد استطاع اونيل ، ذات مرة ، ان يكون بديلاً عن ابيه في تمثيل الدور » . وقال عنه يوجين ابنه : « كان والدي ممثلاً بارعاً إلا ان النجاح الهائل الذي قوبلت به مسرحية الكونت دي مونت كريستو منعه من الاشتراك في تمثيل أي مسرحية اخرى . إنه يستطيع ان يخرج كل عام متجولاً في أنحاء الولايات المتحدة على رأس فرقته المسرحية فيحصل على خمسين الف من الدولارات ربحاً خالصاً . وقد ظن في حينه انه لن يستطيع القيام بأي عمل آخر . لكنه ، في سنواته الاخيرة ، كان نادماً أشد الندم إذ أدرك بأن « مونت كريستو » أوقفت من نموه كفنان » .

أما مسألة تقييم وتحديد مدى التأثير الذي مارسه كل من جيمس الاب وايلا الام وابنهما الاكبر على يوجين فتلك مهمة أتركها للمستقبل لعل احد كتاب السيرة يتناولها بحثاً . كانت عائلته عائلة مرموقة . يتحدث داڤيد كارسنر في كتابه « Sixteen Authors to One » بثقة واضحة عن شخصيتين يعتقد بأن لهما التأثير النهائي الحاسم على الفتى يوجين . لقد كان

أخوه جيم « ماجناً ولعوباً ، وعندما كبر يوجين بدأ يعلمه كل ما عرفه عن حب الدنيـــا . وقد استمر على هذا الحال الى أن بلغ يوجين مرحلة الشباب الناضج وعندها أعرض عن هـــذا التعليم وبدأ يرفض وصاية أخيه عليه » . وجيم ، كما قال عنه توم بريدو (الذي كتب مقالاً عن اونيل في مجلة لايف الامريكية، ١٤ تشرين الأول-اكتوبر ١٩٤٦) يعرف أكثر الفتيات العاملات في المعارض، وعندما زاره يوجين في نيويورك اعتنى بتسليته عناية خاصة. وقد صرح أونيل ، ذات مرة ، بأن « الفتيات في تلك الايام كن أقل طموحاً واكثر اثارة للمتعة . وفي الوقت الذي كان فيه الشبـــان الآخرون يسلمون أنفسهم الى الحيرة والارتباك لمجرد تفكيرهم في احدى الفتيات كنت أنا شاباً هادئاً متزناً » . وكانت هناك مربية اسكتلندية اعتادت ان تقص على الصبي ، منذ طفولتـــه حتى بلغ السابعة من عمره ، القصص المرعبة وكانت تعمد الى تسليتـه بأن تحدثه « عن حوادث غير ذات قيمة مبتدئة بآخر جريمـــة وقعت ومنتهية بأقدم قصة رعب يسعفها خيالها بها » . لكن اونيل قال للصحفي الذي قابله بأن تلك المربية لم تكن ، بأي حال ، فظة أو قاسية .

كتب اونيل ذات مرة رسالة الى الاستـاذ آرثر هوبسن كوين الذي اقتبس في كتابه « تاريخ المسرحية الامريكية منـــذ الحرب الاهلية حتى اليوم » بعض المقتطفات ومنها قول اونيل : « لقد قضيت السنـين السبع الاولى من عمري متجولاً في المدن الكبيرة

من الولايات المتحدة اذ كانت والدتي آنذاك ترافق والدي في جولاته مع فرقته المسرحية حيث كان يمثل « الكونت دي مونت كريستو » ، رغم ان والدتي لم تكن ممثلة فضلاً عن انها كانت تمقت المسرح اجمالاً » . وفي السنوات الست التالية اعتنق المذهب الكاثوليكي ودخل مدارس داخلية غير طائفية ؛ وفي عام ١٩٠٢ ارسل الى اكاديمية « بيتس » في ستامفورد .

ذكر ألفريد بولزي ، الذي دون حديثه مع اونيل وكتبه في سلسلة من المقالات نشرت في مجلة « الاخبار » الصادرة في نيويورك في عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٣٢ ، عبارة قال فيها اونيل : «ينشأ الطفل عادة في بيت مستقر منتظم الا انك تستطيع القول بأنني بدأت حياتي عضواً في فرقة مسرحية . لم اعرف أبداً سوى المسرح والممثلين . لقد نشأتني والدتي على جوانب المسرح الداخلية وفي غرف تبديل الملابس » . وفي الخريف الذي أعقب تخرجه عام ١٩٠٦ قبل في جامعة برنستون حيث بقي فيها حتى شهر حزيران (يونيه) التالي . وقد ابعد عن الجامعة قبل الامتحانات النهائية فيها لاتهامه (بأعمال شيطانية) خصوصاً وانه ألقى بزجاجة بيرة ، هكذا قيل ، خلال نافذة الرئيس ويلسون . الا ان الحادثة لم تؤخذ جدياً وكان باستطاعته، اذا شاء ، ان يعود الى الجامعة فيما بعد . الا ان حياة الكلية لم ترقه مما حدا به الى العمل سكرتيراً في شركة تبيع بضائعها عن طريق ارسالها بالبريد حيث كان لوالده نصيب فيها . وكانت تلك الشركة تبيع «حلياً

زجاجية ثمن الواحدة منها عشرة سنتات وتهدي لعبــاً على شكل فونوغراف واسطوانة واحدة للاطفال وللطالبات اللواتي يتخلين عن اللعب القديمة » . لقد تركزت جهوده ، في الغـالب ، على المواصلات الا انني أخبرت بأن معظـــم عمله كان ينجزه من هم اقل منه رتبة . وكان اونيل يعترف بعدم اهتمامه بعمله وعندمـــا ينفض الموظفون من العمـــل كان يدير ظهره الى الدائرة متنفساً الصعداء لانتهاء العمل .

وفي عام ١٩٠٩ تزوج كاثلين جينكنز من نيويورك وفي العام التالي انجبت له طفلاً . والتحق يوجين الشاب بجامعة ييل وقيل انه بدأ يحاول كتابة الشعر . وأخذ يدرّس اللغة اليونانيـــة في الجامعة المذكورة . ولم تدم الحياة الزوجيـة للزوجين الشابين إلا قليلاً . ذلك ان زواجه الذي يوصف ، باختصار ، بأنه غلطة ، انتهى بالطلاق عام ١٩١٢ .

وفي اواخر عام ١٩٠٩ قـــام برحلته القصيرة للتنقيب عن الذهب في هندوراس . ورغم انه ذو اهتمام بان يقلل من أهميـــة مخاطراته هذه او تلك ، بل يكاد ينكر وجود اية متعة أو سحر رومانطيقي في تلك الرحلات ، رغم ذلك كله كان يبـــدو انه ، دون ريب ، تأثر بالناس وبالمناظر الغريبـة التي كونت الاساس لكل رحلاته في السنوات الاولى .

لنعـــد مرة اخرى الى السيد بولزي ، الذي دوّن سلسلة

المقالات التي ذكرت آنفاً ، حيث يقول له اونيل عن مخاطراته في هندوراس :

« تلك كانت اول رحلة اقوم بها . كنت أنتظر ان امارس الصيد في الاحراش . لقد وضعت على كتفي الايمن ، الذي كان يتدلى عنه جراب خرطوش ، بندقية صيد وسكيناً عريضة ... وكان كل ما اصطدته سحلية ولا شيء غيرها » . وكان يؤثر من الكتّاب : جاك لندن ، وكونراد وكبلنج . لكنه أقبل ، مؤخراً ، على دراسة ماركس وكروبوتكن ونيتشه . وقد تأثر في كتاباته الاولى ، كما سيتضح لنا من السياق ، بكبلنج ولندن وكونراد .

وعندما عاد الى وطنه عام ١٩١٠ كان والده يضطلع بدور ، مع فيولا الن ، في مسرحية « الممرضة البيضاء » وعين يوجين معاوناً لرئيس الفرقة . وقد تجول مع الفرقة من سانت لويس الى بوسطن ، لبضعة شهور ، من غير ان يولي عمله اهتماماً خاصاً حيث بدأ رحلته البحرية في أعقاب الموسم المسرحي مباشرة ؛ تلك الرحلة ذات التأثير العميق والبعيد المدى .

الرحلة الاولى

ان الرحلة البحرية « ذات الخمسة والستين يوماً فوق سفينة نرويجية» انتهت به اخيراً الى بوينس ايرس. فعمل هناك لحساب شركة وستنجهوس ثم لحساب شركة سويفت في لابلاتا واخيراً لحساب شركة سنجر في بوينس ايرس مرة اخرى . كل هذه

الاعمال كانت وقتية وليست متجانسة أو متناسبة . وقـد خرج من كل منها اما كارهاً زاهداً وإما مطروداً غير مرغوب فيـه . وقال في هذا الصدد : « ثم وطئت قدماي أرض بوينس آيرس ولي مظهر الجنتلمان ولكني في واقع الأمر بدأت حياة من التسكع على أرصفة الميناء » . وكان يؤثر ان يتردد الى الميناء وان يصادق البحـارة ومتعهدي تفريـغ السفن وشحنها بالبضائع وكذلك المرضى والعاجزين. ثم هو، بالاضافة الى ذلك، يحب ان يشرب. غير ان ميوله التسكعية كيفما بدت ، لم تكن ، على وجه العموم ، شريرة ؛ فهو لم يكن مخفقاً يائساً . ولم يكن قد وجد نفسه بل ربما لم يفكر في البحث عنها حتى عهدئذ . ومن الناحية الاخرى فانه لم يكن شخصية أدبية تبحث عن مثال يحتذى . لقد هرب مع المشردين لانه كان طريداً . واشتغل عندما رأى لزاماً عليه ان يشتغل؛ بل اشتغل عندما وجد عملاً من أجل تسديد نفقات سفره وأجرة غرفته وتكاليف مشروباته واحياناً لينفق على بعض ملاذه حيث يجدها في مرفأ السفن او في ضواحي بوينس آيرس . كان كأنما يثأر من الحياة . وكان يقضي أمسياته في « اوبرا البحارة » وهي مقهى اعتاد البحارة الذهـاب اليه كل ليلة . حيث يتحدث البحار عن مخاطراته في البحار الغريبة ويتبجح بما أنجزه من اعمال باهرة أمام السيدات الجميلات ثم يشرب ما شاء له الشراب ويلعب الورق ثم يقاتل ويتمرغ » . كتب لويس كالوديم مقالة بعنوان : « اونيل يزيح الستـار عن أيامه الاولى » نشرت في مجلة « تايمز »

الصادرة في نيويورك في ٢١ كانون الاول (ديسمبر) عام ١٩٢٤ يقول فيها على لسان اونيل : « لقد كان حقاً مستشفى للمجانين لكن برنامجاً منتظماً كان يعد له . وكان ينتظر من كل من يحضر أن يدفع شيئاً مساهمة منه في إنجاح المشروع . واذا ما بح صوتك يكون رأسك قد كسر هو الآخر . فربما قام بحار ليروي اسطورة بينما يقوم بحار آخر ليرقص ؛ وربما فتحت مناقشة حادة ولتكن بين بحارة بريطانيين وبين اليانكيين حول جرأة سفنهم واقدامها. واذا لم يكن ثمة ما يعد بشيء فان معركة غير مؤذية يمكن ان تكون بداية صالحة لتسلية المساء » .

ان الكثير مما رآه وسمعه وفعله قد دخل في بناء المسرحيات الاولى . وينبغي الا نغفل ذكر الصور المتحركة في بارا كاس وهي ضاحية من ضواحي مدينة بوينس آيرس . قال اونيل :

« كانت الصور المثيرة شيئاً فظيعاً فلا تترك شيئاً للتصور والخيال . وكانت تعرض كل غريب شاذ مما يدفع البحارة لان يهرعوا لمشاهدتها . لكن البحارة ، باستثناء بعض الشواذ ، لم يكونوا شريرين . بل كانوا يتصفون بالامانة ودماثة الخلق وكانوا شجعاناً ، من غير ادعاء لبطولة ، يحاولون قضاء أوقاتهم بسرور » .

ولم يمض وقت طويل حتى ذهب مرة أخرى ليحرس «قطيعاً من البغال مشحوناً على ظهر باخرة من بوينس آيرس الى دربان في جنوب افريقيا وليعود ثانية » . ولما لم يكن معه نقود فلم يسمح

له بأن يمكث هناك او حتى بأن تطأ قدمه ارض تلك البلاد . وقد أعقب عودتـــه الى بوينس آيرس « الفترة الطويلة التي عانيت خلالها من الضيق والعوز الكاملين على الشاطىء ... وانتهت بتوقيعي عقداً اعمل بموجبه بحاراً اعتيادياً على ظهر باخرة بريطانية تعمل بين بوينس آيرس ونيويورك » .

وهذا يأتي بنا الى عام ١٩١١ .

فندق جيمي ذي بريست

قال اونيل في مقالة كتبهـــا لويس كالوديم : « وفي نيويورك عشت في « فندق جيمي ذي بريست » وهو ماخور يقـــع قرب المرفأ وله غرفة خلفية حيث يستطيع المرء أن ينـــام ورأسه على المنضدة اذا ما اشترى قدحاً كبيراً من الجعـــة . وكان « فندق جيمي ذي بريست » هو الاصل لـ « فندق جوني ذي بريست » الذي هو منظـــر في ديكور الفصل الاول من مسرحية « أنّا كريستي » . لقد سمي بهذا الاسم لان جيمي ، المالك ، بوجهه الشاحب النحيل الحليق ، وعينيه الزرقاوين الوادعتـــين وشعره الابيض ، بدا اكثر ملاءمة لان يرتدي جلبابـــاً من ان يرتدي مئزر خادم البار الذي اخذ يرتديه . لقد كان « فندق جيمي ذي بريست » بالتأكيد مكاناً جهنمياً مخيفاً . وكان البيت يوشك ان يتهدم وكانت الحشرات والديدان العوامل الرئيسية في تهديمـه . وفي تلك الايام كنت اعاني من ضائقة مالية خانقة ويستطيع المرء

ان يكون فكرة عن الغرفة التي كنت أسكنهـــا بمجرد ان يعرف بانني كنت ادفع ثلاثـــة دولارات شهرياً اجرة لهـــا . وقد قفز شريك لي في الغرفة من النافذة الى الخارج » . (مقتطفة من مقالة لويس كالوديم) . وسوف يتضح ، عندمـــا اتكلم عن مسرحية « بائع الثلج آت » بأن اونيل حاول الاستفادة ثانية من الماخور ، الذي استعمل في الفصل الاول من مسرحية « أنا كريستي » .

« وقد طوفت قليلاً حول المرفأ مرة اخرى وهناك ، كما هو الحال في بوينس آيرس ، وجدت عملاً بالصدفة » ، على سفينـة بريد . وبعد بضعة أسابيع او شهور « ابحرت على ظهر الباخرة الامريكية نيويورك بحاراً كفؤاً وقمت برحلتي الى ساوثمبتن ... ثم عدت على ظهر الباخرة فيلادلفيا » .

وذات يوم ، بعد وقت من رحلته الاخيرة ، ربـــح في القمار مبلغاً كان بالنسبـــة له شيئاً كبيراً . وطبيعي ان يعني هذا انـــه يصاحب جماعة شريرة . اما كم طالت غيبتـــه ، فذلك ما لم يستطع أن يعرفه لكنه ، من المحتمل ، بعد يوم او يومين ، عندما استعاد وعيه وثاب الى رشده ، وجد نفسه في القطار ومعه تذكرة الى نيو اورليانز ؟

اما لماذا نيو اورليانز ؟ فلا أحد يدري .

ممثل متجول

ولدى عودته عرف بأن والده وفرقته كانوا يمثلون مسرحية

« مونت كريستو » الاثيرة لدى الجمهور . وقدم المخطىء النـادم نفسه الى أبويـه المرتبكين وطلب منهـما ثمن تذكرة ليعود الى نيويورك . وكان والده قد ألف مثل هذا الالتماس فكان نصيب طلبه الرفض ، وتقول القصة إن يوجين وأخاه الاكبر كانا قـد انتظرا انتهاء حفلة ما بعد الظهر لمسرحية مونت كريستو عند باب المسرح ، وبدلاً من ان يطلبا منه مباشرة ما يحتاجانه من النقود ذكّرا أباهما الممثل في براعـة بالمنظر الذي يضرب فيه على جيبه مدعياً بأن فيه ملايين تمكنه من ان يقهر العالم بأجمعـه . أليس ممكناً ان يتسامح ويعطيهما دولاراً واحداً ؟

اثبت هذه القصة لان اونيل يراها ذات دلالة غير أنه أخبرني بأنها غير صحيحة .

وفي نيو اورليانز لم يجد أونيل الطريق امامه سهلة ممهدة وقـد خير بين العودة الى الشمال بطرقه الخاصة والالتحاق ممثلاً بالفرقة. ولما كانت نيويورك تبعد كثيراً عن نيو اورليانز فقد أضيف اسم اونيل الى قائمة بيان الرواتب لجماعة « مونت كريستو » . وحفظ دوره الصغير في القطار وظهر لاول مرة على خشبـة المسرح في اوجـدن [١] ثم في يوتا [٢] . وذكر تشارلس ويبستر ، الذي كان واحداً من بين الجماعة آنذاك ، بأن اونيل لعب دوراً ثانوياً وهو دور السجان . وقد سرّ ويبستر عندما ابدى اونيل دهشة واضحة

---

١ Ogden

٢ Utah

من قدرة ويبستر على القيام بثلاثة ادوار مختلفة في عرض واحد . وعندما كان اونيل الاكبر يشكو من تمثيله كان يوجين يحتج بشجاعة قائلاً بسخرية انه كان من المدهش ان يقوم المرء بتمثيل أي دور في عرض كهذا وان يمثل ذلك الدور باتقان . ان رواية السيد بريدو [1] لهذه الحادثة اكثر حدة ودراماتيكية . فقد روى أن جيمس قال للفتى الشاب : « انني غير راضٍ عن تمثيلك » فأجابه الشاب قائلاً : « وانا غير راض عن مسرحيتك » .

وتجولت الفرقة في أقاصي غرب الولايات المتحدة ؛ وفي نهاية موسمها المسرحي الذي استغرق ١٥ اسبوعاً ، عاد آل اونيل جميعاً الى بيتهم الصيفي في نيولندن [2].

اونيل يصبح مراسلاً صحفياً

وفي شهر آب (أغسطس) بدأ اونيل يعمل مراسلاً مبتدئاً لجريدة التلغراف . وقد نظم تقارير وخصص شعراً لعمود كامل مرة او مرتين اسبوعياً لمدة ستة اشهر تقريباً . وقيل بأن نصف العام الذي قضاه صحافياً كان فترة تعسة غير موفقة لكنه أكد لي بأنه كان سعيداً مهتماً بعمله ، محظوظاً في معظم ارتباطاته الشخصية . وكانت صداقته مع رئيس عمله فردريك ب . لاتيمر الذي كان يحبه ويثق به ، تعني الشيء الكثير في تلك الايام . وقال

---

١ Prideaux

٢ New London

عنه اونيل : « لقد كان اول انسان يفكر بأن لدي شيئـاً اقوله وكان يعتقد بأنني قادر على ان اقول ما عندي» . وقال لي القاضي عندمـا ذهبت الى نيو لندن عام ١٩٢٥ لأراه : « ولمـا اعتدنا الجلوس معـاً نتحدث ونناقش فلسفتينا المختلفتـين تكون لدي اعتقاد جازم بأن اونيل أعند ثائر اجتماعي صادفته في حياتي ، ولا يمكن كبح جماحه . وكان كل منا يمتدح مشاعر الآخر ، لكننا في الافكار الدينية والاخلاقية والآراء السياسية كان كل منـا يبدو للآخر « ضالاً ضلالاً بعيداً » .

واستطرد يقول : « كـان مراسلاً مبتدئـاً وكانت مزاياه الاربع التي تركت في نفسي اثراً سريعـاً هي : اعتداله ورجولته الوطنية وعيونه النفاذة واسلوبه الادبي المشرق . وقـد اتضح لي على الفور بأن هذا الشاب لم يكن فرداً عادياً فراقبت تفكيره وما كان يكتبه وما كان يقوم به من أعمال باهتمام بالغ .

« ولما أجلت النظر في لمحات من كتاباته التي اعطاها للصحيفة، وفي القصائد ومخطوطات المسرحيات التي كان اطلعني عليها من قبل ، أخـذت بما رأيت حتى انني قلت لوالده : ان يوجين لا يملك الموهبة فحسب بل ان لديه حظاً وافراً من العبقرية . وأنا اعتقد بأنني كنت اول من تنبأ بهذا . وكانت فكرتي آنذاك هي انه لا بد أن يهجر التعبير الشعري ليصبح روائيـاً . وفي الوقت الذي لا ابدي فيه استغرابـاً من نجاحه ككاتب مسرحي فاني لم أزل متعلقاً برأيي السابق » .

وسألت : ترى كيف كان اونيل يبدو أيام عيشه في نيو لندن؟

فأجاب القاضي: « لقد اعتلت صحته الى الحد الذي اضطره الى الاستقالة من عمله وانسحابه الى الخارج في الهواء الطلق حيث كنت غالباً ما أرافقه وخصوصاً في ذهابه الى الماء ، وقد كان ولوعاً بذلك . واحب مرة فتاة جميلة تختلف معه كل الاختلاف في أسلوبه الثوري في النظر الى الاشياء وكانا في تلك الاثناء على وشك الافتراق . كان جانح الروح والعقل وكان جسمه هو الآخر معتلاً مهزوزاً ، وكنت أرق لحاله وكنت آسف لأن الكثير من اصدقائه المحليين هم من النوع البوهيمي الرقيق ... لقد كان في يوجين آنذاك ما تجوز تسميته بالنبل الطبيعي الذي يوحي له بل يدفعه الى تحقيق ذاته رغم الصعاب والعوائق مهما كثرت بل ومهما تآمرت السماء والجحيم لتحجبا عنه هذا الحق او تنكراه عليه ؛ كان مختلفاً عنهم بالتأكيد. وكنت مأخوذاً بذكائه المفرط . فأي محطم لاصنام العبودية كان ! وكم كان يرق حاله لضحايا المصائب التي صنعها الانسان بيديه ، وكيف كان خياله يعلو محلقاً كتلك السماء الغاضبة التي تعلوك أيها الملاح القديم ! [1] كان يصف الامور بقوة ، وكان عزمه متوقداً لانتاج شيء ذي قيمة بحد ذاته مع ازدراء واضح لما لدى ذلك الشيء من قيمة تجارية أو شهرة عادية » .

وختم هذا كله بقوله : « انني لا اريد وصف اونيل بأنه معاد

---

١ اشارة الى قصيدة كوليريدج الشهيرة «اغنية الملاح القديم» . المترجم .

للانسانية مهما كان الامر حتى لو لم يكن حقاً هو Will Rogers. واذا كان عليه أن يكون في واحد من مكانين في المدينة ، اعني : السجن او الكنيسة ؛ فانا اعرف اين أجده ! »

وكان محرر التلغراف في المدينة هو مالكولم مولان ، الذي دوّن ، بعد عقد من الزمن ، بعض ذكرياته عن « الصحفي الصغير » ونشرها في الدليل العام لفيلادلفيا في كانون الثاني (يناير) عام ١٩٢٢ ، وقال فيها : « استطيع ان ارى مظهره الفزع الحائر عندما كان يحمل مسوداته المكتوبة بخط جميل ... وكنت أقول له : هذه قصة محببة ... ولكن هل لك ان تستخرج اسم الرجل الذي اعتدى على المرأة او هل كانت تلك السيدة زوجته أو ابنته او من ؟ وهل لك ان تتصل تلفونياً بالمستشفى مستوضحاً عن السيدة هل هي ميتة او مطرودة او ماذا؟ ثم ضع الحقائق التي ستحصل عليها في مائة وخمسين كلمة على قطعة من الورق وارسلها الى من يزودها بالصور » .

إلا ان مولان ، كان قادراً ، مثل لاتيمر ، على ان يعرف قدر الشاب ويرى فيه ما يمكن ان يصبح عليه في المستقبل . واستطرد مولان يقول : «ان في الرجل حساسية بقدر ما في مسجل الهزات الارضية. لا توجد نقطة اتصال بالوجود الانساني دون ان يرقب فيها طبيعته المنسوجة او يعاني من الفوضى وسوء التدبير في القضايا الانسانية . انه لمحال على تفكيره ان يرضى عن مجموعة من الشخصيات الموضوعة بتناسق من دون أن ينفذ ببصيرته الى ما

وراء ذلك ليستكشف الجماعة المسترة التي لا بد له من استكشافها والتي كونت هذا الوضع المتناسق » .

المـــــرض

وفي شهر كانون الاول (ديسمبر) من عام ١٩١٢ اعتلّت صحة اونيل . وحتى ذلك الوقت كان وجوده مضطرباً بكل ما تعني هـــذه الكلمة من معنى : فقد انفق قليلاً من وقته في البيت والتحق بالمدرسة لفترة دامت ستة عشر عاماً ، ارتحل مع ابويه ، وخاطر عبر البحار ذات الامواج العالية الصاخبة متنقلاً من عمل الى آخر في شمال امريكا وجنوبها. وكان جهازه العصبي، الذي لم يكن قوياً ابداً ، هو الذي تأذى باكثاره من الشرب وافراطه فيه . وربما لم يخطر بباله ان من الضروري أن يولي صحته اهتماماً.

والآن وفي لحظة من لحظات الانفراج قال له الطبيب بأن في صدره بذور مرض السل وينبغي عليه لذلك ان يعتني بصحته . فأرسل الى مستشفى للامراض الصدرية ؛ وفي امسية عيد الميلاد دخل مزرعـــة جاي لورد في ولنج فورد من اعمال ولايـــة كونيكتيكت .

اما احساسه لدى دخوله المزرعـة فيمكن لنـــا ان نجده في الصفحات الاولى من مسرحية القشة [1] .

١ The Straw

وخلال ربيع وشتاء عامي ١٩١٢ ـ ١٩١٣ بدأ ، كما قال ، « يمحص المسألة » . وفي مزرعـــة جاي لورد أحس ّ لاول مرة بوجوب الكتابة وبالرغبة في التعبير عما أحسه وتعلمه من الحياة .

لقد كتب شعراً غير متقن وخلال الأشهر الستة التي قضاها في جريدة التلغراف تعلم بعض الشيء كيف يضع « قصصاً » في اطار معين . إلا ان كتابات كهذه التي وضعهـــا كان كل الشبان تقريباً يتجاوزونها قبل ان يبدأو مرحلة النمو والتقدم . وظل الى الوقت الذي أخفق فيه « لا يملك أية فكرة محددة» عما كان يريد فعله . وقال « لقد كان والدي قلقاً علي ّ ولم يعرف كيف يعالج أمري ولم يستطع فهم ما كنت احاول ان أعمل . وانما كان يريد مني فقط ان أستقر وأتدبر امور معيشتي . وغالبـــاً ما كان يظن بأنني مجنون» . لقد سجلت الاشهر الخمسة التي قضاها في جاي لورد نقطة تحول في حياته فقال في : « مذكرات حيـاة قضاها خارج البيت » [1] عام ١٩٢٣ : « ولم تتح الفرصة لتفكيري لان ينتظم وتتجدد معالمه ويهضم الانطباعات التي تكونت لديه عبر سنوات عديـدة حيث تراكمت الافكار فوق بعضها بلا انعكاس الا في جاي لورد . والحق انني في جاي لورد فكرت في حيـــاتي لاول مرة حيث فكرت في الماضي وفي المستقبـــل . ان الخمول الذي فرضته علي الحياة في المصحة فرض علي هو الآخر ، دون ريب ، نشاطاً عقلياً ، خصوصاً وانني كنت ذا مزاج عصبي حاد .

---

١ Journal of Outdoor Life

أخلي سبيله بعيد احتجازه

لقد « اخلي سبيله بعيد احتجازه » اذ شخص مرضه فظهر انه ليس خطيراً اذ «لم يكن لديه سوى اعتلال طفيف» . وفي اواخر الربيع ذهب الى نيو لندن لينفق بعض الوقت مع عائلته هناك ؛ وعندما ابتدأ الموسم ذهب ليعيش مع ال رين وهي عائلة انجليزية تسكن بيتاً يطل على مسبر جزيرة لونج[1] ؛ وهنا مكث قرابة عام واحـــد قضاه في القراءة والراحة وفي التفحص والممارسة ثم في الكتابة . اما تحذيرات الطبيب فقد اهملت اهمالاً تاماً وقد استقر « ليبني » صحته بنفسه . قال لي : « كنت اذهب لأسبح كل يوم خلال فصل الشتاء في منطقة المسبر » .

وعلى عهـــدة أحد افراد عائلة رين وكان حاضراً آنذاك أستطيع ان أضيف بأنه كان من الضروري ، في بعض الاحيان. ان يُستل الشاب من فراشه الدافىء ليساق الى المـــاء ، بملابس الاستحمام ، ليحجل فيها متألماً لضياع وجبة الافطار منه .

وفي مدة خمسة عشر او ستة عشر شهراً كتب اول مسرحية ذات فصل واحد ومسرحيتين طويلتين وبعض الاشعار . لقد لاءمته الحياة الجديدة . وقال بهذا الخصوص : « بعد ان تركت المصحة بقيت انام في العراء اكثر من عام وقد اعتنيت ، اجمالاً ، بنفسي عناية خاصة . والحقيقة انني عشت حيـاة حلوة صحية لم

١ Long Island

اعشها من قبل ، مع نكسات تسبب بها القيــام بالبروفات في نيويورك الخ. لقد كانت حيــاة بسيطة وانا افضلها كثيراً عن حياة المدينة » .

نقطـــة التحول

انه لمن العسير علي ان ابالغ في تقدير اهميـة اخفاق اونيل في شتاء عامي ١٩١٢ ـ ١٩١٣ . ان يوجين الشاب الذي دخــل مصحة Gaylord هو غير يوجين الرجل الذي خرج منها .

كان الاول فتى غير اليف يحب الحياة عارية جافيـة ، يبعده قلقه وحبه للاستطلاع عن اهله واصحابه ليبحث عن بلاد غريبة واناس أغرب . وكان يشرب عندما يجد في جيبه ثمن الشراب ، وكان حصوله على المال نادراً . وخلال تجواله تعلم شيئاً عن الناس ولم يكن يعنيه فيهم اساليب الرياء او الاقنعة التي يلبسونها انمــا كان يقصد فهم عقولهم وقلوبهم واساليب تكلمهم وتصرفهم . ولم يكن دخيلاً على الدركات الدنيا من العيش . غير انه ، من بعض الوجوه ، كان جزءاً منها . ويبدو انه، مثل جوركي، وجد في مقادير المشردين حقيقة مواسية أو فهماً للحياة مقنعاً .

قال لي هــاري كمب ان صبياً قاصر الادراك يبلغ من العمر ستة اعوام جعــل اونيل يتأثر تأثراً بالغاً وحاول اونيل جهد استطاعته ان يكون عطوفاً . لقد كان هنالك شيء رقيق بصورة

غير مألوفـــة في تطلع الصبي لمعرفة الاشياء وفي محاولات الرجل لشرحها . وذات يوم كان يوجين والصبي يجلسان على شاطىء بروفنستون العريض الاصفر ينظران عبر الاطلسي . وسأل الصبي باستغراب عما يقع وراء اوروبا . فأجاب اونيل : « الأفق » . وسأل الصبي ملحاً : « لكن ماذا وراء الأفق ؟ » .

انني لا احاول استقراء مغزى غريب من هذه الحادثة لكني اظن بأن ادعائي منطقي عندمـــا اقول بأنه وسط المفارقات غير الاجتماعية في عالمنا وجد الفتى اونيل شيئاً مما كان يريد ؛ شيئاً لا يوجد في الرجال والنساء العاديين .

ان مغامرات الشراب في الايام الاولى كانت مثيرة لافتـــة وهذا مما يعلل لظهور قصص اكثر امتاعاً ظلت تروى وتعاد عن تلك المغامرات . ولا رغبة لدي في ان اتجاوز او اقلل من اهمية هذه المسألة ، وكذلك اونيل نفسه لا يرغب ، بطبيعة الحال ، في ان تزيف الحقائق عنه . لكنه من المنطقي ان نقطع بعدم وجود انسان استطاع ان يعمل بقدر ما عمل يوجين دون ان يكون لديه نظام ذاتي صارم . وهو قلق على صحته باستمرار لأنه من غير ذلك يبقى العمل مستحيلاً ؛ وكان العمل يأتي عنده بالدرجـــة الاولى . الرياضة البدنية شيء ساحر . وقد قال لي : « اردت ان اكون بحار جاك لندن ذا القبضتين الصارمتين لاطرحهم باردين وآكلهم احياء » .

يقول هاري كمب : « لقد اعتاد ان يستلقي على الشاطىء في

بروفنستون لعدة ساعات وهو في ملابس الاستحمام وذلك عندما لم يكن لديه عمل . وهو واحد من اروع السباحين الذين رأيتهم في حياتي ؛ وهو يجيد « طريقة الزحف في السباحة »[1] كما لو انه خلق لها . وكثيراً ما كان يذهب بعيداً ليصل الى علامة السباق . وكانت زوجته Agnes تقلق عليه كثيراً ، لكن احـــداً لم يكن قادراً على صـــده . انه لمما يروق للمرء ان يراه وهو في زورقه وذهنه يدور حول فكرة ، فيما هو عند نقطـــة النهاية في اقسى ظروف جوية . وكانت قاعدته منذ عام ١٩١٣ ان يمارس الكثير من الالعاب الرياضية وان يدأب على العمل . ويذكر كمب كيف ان اونيـــل ، في الايام القارسة البرودة وفي كوخـــه الصغير في بروفنستون خلال السنة او السنتين الاولين ، كان يلف نفسه في بطانية ويشعل بقربه مدفأة نفطية ويظل يكتب الساعة تلو الاخرى. وعلى الرغم من انه كان ودوداً مـــع الكتاب الآخرين ، إلا انه كان يعلق على بابه ، عندما يكون مشغولا ، قطعة مكتوب عليها : « اذهب الى الجحيم » . لقد كان يعرف ما يريد وكان يحصل ، عادة ، على ما يريد .

وبعد مغادرته مستشفى الامراض الصدريـــة قرر ان يكون كاتباً مسرحياً . وقد ظن احياناً انه قادر على كتابة الشعر : قال لي القاضي لاتيمر إن اونيـــل اشمأز عندمـــا قيل له بأن ملكته الحقيقية هي النثر وقال بأن ما كتبه للصحف من اشعار لم يكن ،

١ The Crawl

بالمعنى الدقيق ، شعراً جدياً . لقد كان صحفياً يهمه ان يملأ عموداً من صفحة وكان ذلك جزءاً من عمله . قال لي ذات مرة في شيء من التبرم : « ينبغي عليك الا تأخذ نوعيـــة ما اكتبه لجريـــدة « التلغراف » مأخذ جد . واذا ما ادركت بأنك تنوي معرفة كل شيء في ملفاتي القديمة فلن اقول لك شيئاً عنه» . لكنه كتب عدداً لا بأس به من القصائد الشعرية وكانت كل تلك الاشعـــار تعني شيئاً بالنسبة له . وهو يحتفظ بدفتر كبير مليء بالشعر الذي كتب في فترات غريبة على امتداد حقبة زمنيـــة طويلة ؛ وقال عن هـــذه الاشعار بأنه لا ينوي نشرها . قال لي الفريد كريمبورج إنه اطلع على كثير من الاشعار عندما كان محرراً في جريدة Broom . اما المقطوعات الجيدة « ففيها طلاوة وعذوبة » لكنهـــا ليست كما ارادها كريمبورج .

والحقيقة هي ان اونيل لم يخلق ليكون اديباً بالمعنى التقليدي ؛ وهو لم يكن قطعاً رجلاً اديباً . ان سعيه وراء التعبير الدقيق [١] ذو اهمية ضئيلة اذا ما قيس بسعيه من اجل الحياة ومن اجل فهمها وتفسيرها . وعندما بدأ عمله كاتباً مسرحياً كان شاباً ذا رغبـة قويـــة في العيش وحب استطلاع لا حدود له . لقد بدأ يتشبث بالوجود وكان في اللحظة التي يمتلىء فيها بكل ما يستطيع استيعابه يبدأ بالتعبير عما استوعبه وهضمه . كانت المسرحيـــات تأتي ، بطبيعة الحال ، فيما بعد وكانت تأتي خلاصة لتجربته . لقد كان،

---

١ mot juste

وظل دائماً ، باحثاً عما وراء الافق وعن الاشكال الخفية للجمال وعن الحقيقة التي تطفو على سطح خيال الشاعر .

وعندما بدأ الكتابة جاداً كانت عدته : عقل صاف ووعي طبيعي بالمسرح وخيال واسع حساس ورصيد من تجربة انسانية من نوع معين . لقد قرأ كثيراً دون ان يقتني مكتبة ضافية مرتبة ؛ ولم يقرأ لاغراض ثقافية ولا لتحسين ذاتي انما كان يقرأ من اجل غذاء روحي . كان يعرف نيتشه في مترجماته قبل ان يدخل جامعة هارفارد وهناك ، وبالاستعانة بالقواعد الالمانية وبقاموس ، استطاع ان يقرأ « هكذا تكلم زرادشت » لنيتشه بلغته الاصلية . وقد اراد ايضاً أن يتعلم قسطاً كافياً من معرفة اللغة الالمانية لكي يتمكن من قراءة مسرحيات فيدكند [١] التي لم يكن قد ترجم منها الى اللغة الانجليزية إلا القليل .

وعندما حان الوقت ليأخذ في الكتابة ؛ كان قد تعلم الشيء الكثير عن اعمال العرض واستطاع ان يحصل على بعض التجربة مع فرقة والده ؛ إلا ان ما علمه عن دراما الاتجاه القديم ساعد كثيراً على اذكاء نار الكره لحيلها الروتينية في نفسه . واظهرت محاولاته المبكرة بعض ملامح الثورة على شكل الدراما الامريكية السالفة ومضمونها ؛ إلا انه كان يعلم عنها ما أقنعه بأن لا جدوى من محاولة الاستفادة من تقاليدها القديمة . والى جانب ذلك فقد نشأ اونيل نشأة صالحة على الدراما الحديثة . حتى خلال اعوام

---

١ Wedekind

تجواله غير الهادف كان غالباً ما يذهب الى المسرح ؛ وبما انه ابن جيمس اونيل فقد كان يستطيع الحصول على بطاقات مجانية في معظم قاعات العرض . وكان متأثراً ، بصورة خاصة ، بانتاج نازموفا الاول لمسرحيات إبسن . وكان اونيل ، الى جانب ذلك، قارىء مسرحية نهماً ؛ وخلال اقامته لدى عائلة Rippin كان يقرأ طوال الوقت اذا لم يكن مشغولاً بالكتابة او بممارسة الالعاب الرياضية .

« انني اقرأ كل ما يقع تحت يدي : اقرأ ادب اليونانيين وادب الالزابيثيين ـ كل الآداب الكلاسيكية في الواقع ـ وبطبيعة الحال كل الآداب الحديثة . انني اقرأ إبسن وستراندبرج وبخاصة الأخير » .

دخوله جامعة هارفارد

ان عاماً ونيفاً قضاه في التدرب اظهر حاجته الى بعض العون في المسائل التكنيكية او الفنية . وماذا عن الحلقة الدراسية رقم ٤٧ بهارفارد لدراسة المسرحية حيث الاستاذ بيكر هو المدرس ؟ هل سيسجل اونيل اسمه فيها ؟ ان ذلك لن يؤذيه بالتأكيد . لذلك ذهب يوجين الى كامبردج في نهاية عام ١٩٢٤ حين اقترح ذلك صديقه كلاي هاملتون. وهناك كتب مسرحيتين: « الموازنة الشخصية » [1] وهي في اربعة فصول (وتدعى احياناً بالمهندس

١ The Personal Equation

الثاني »[1] ومسرحية « الطبيب العزيز »[2] وهي في فصل واحد .

كتب لي زميل من زملائه في رسالة ضمنهـــا انطباعاته عن الشاب اونيـــل وهو يدرس كتابة المسرحية في قاعـــة الصف بكمبردج :

« ان مـــا تعيه ذاكرتي عن اونيل هو انه شاب حسن المظهر شديد الانفعال والعصبية كثير التبرم بالحركة الدراسية ٤٧ تواق للنزول الى قرية غرينتش ليعيش فيهـــا . واذكر الآن شيئين كتبهما اونيل : مسرحية هزلية في فصل واحد[3] ... وهي التي دعاها « بالطبيب العزيز » ومسرحية مطولة عن حياة البحر سماها «المهندس الثـــاني » . وكانت الاولى ضئيلة الشأن (ولست ادري لماذا بقي عنوانها في ذاكرتي) اما الثانية فكانت مصطنعة جافة . وكانت اسوأ اخطائه ، فيما اظن ، عدم قدرته على اقامة حوار جيد باستثناء المقطع الذي يظهر فيه المتكلمون سكارى يهذون ويلغطون . وهو ودود بالرغم من انه كان يبدو ، احياناً ، قلقاً غير واضح . ولو رأيته لانطبـــع في ذهنك انه يرتعش قليلا وانه يحاول التخلص من تأثاته . غير انه عندما كان يعبر عن نفسه بملاحظة ما كان تعبيره مؤثراً ... لقد كنت دائماً اظنه محبوباً ومقبولا » .

واضاف ذلك الزميـــل قوله بأن اونيل كان « سبّاباً » إلا انني عندمـــا ابلغته هذه الكلمة ابتسم ابتسامة مرحـــة وقال : « سبّاب ! » ـ معاذ الله . ان الرجـل الذي كتب الرسالة كان امرأً سريـــع الغضب وهو يبدو وكأن اثارته سهلة ولهذا كان

---

١ The Second Engineer

٢ The Dear Doctor

٣ Farce

اونيل يخرج احياناً عن طوره المألوف ليحذو حـذو البحارة في الشتم . وكان يفعل ذلك لمجرد الاغاظة !

وقد صرح زميل آخر له في الدراسة بأن الرجل الايرلندي ذا العينين السوداوين « ابن حرام ساخر لاذع » .

وهناك وصف تصويري عن ايام كامبردج نشره ، قبل عدة اعوام ، زميـل آخر اسمه جون ويفر تحت عنوان : « أنا اعرفه عندما ـ » . في جريدة Sunday World الصادرة في نيويورك (٢٦ شباط ـ فبراير ١٩٢٦) ورغم ان المستر ويفر يغدو مرير اللهجة في نهاية قصته المشرقة ، ويعتقد بان يوجين اصبح متعالياً متنفجاً إلا ان ما كتبه كان مشرقاً وهاماً بغض النظر عن الدقـة في التفاصيل . وهاتان فقرتان مما كتب :

« وبعد خروجنا من الصف انا والكنز (رجل الجمعية) اتجهنا رأساً الى اونيل . وقد بدا لنا ان لامبالاته قد انتهت . وذهبنا الى احدى حانات شمروك. . . وشربنا جعة ؛ واستمر بنا الشرب حتى الرابعة صباحاً . لقد كانت مجرد ليلة من تلك الليـالي : قصص ريبالدو وحكايات عن التجارب واختلاق نظريات حول الدراما وكان ان اعتاد بقية الزملاء ان يسموا تلك الليلة « جماعة الحديث شجون » ؛ وكانت جماعة من طراز رفيع . واخيراً تكدسنا في عربة قديمة بالية وذهبنا الى غرفـة اونيل في حوالي الساعة الخامسة وكنت اشتريت لتوي في ذلك اليوم نسخة من ديوان : «مجموعة النهر المتعرج» . وعندما انبلج الصبح كنت اجلس فوق صندوق للملابس ، وكان الكنز منبسطاً داخل فراشه اما اونيـل فكان يقرأ بصوته القوي الحزين القصيدة تلو الاخرى من تلك المجموعة المثيرة . . .

«كانت النساء يزرن«جين» ليخرجن معه. ويبدو ان هناك سحراً
لا يقاوم في جمعه الغريب للصرامة (حول فه) وللذكاء (في عينيه)
وللرقة والعاطفة (في صوته) . كنت ارغب عن القول بأنه وسيم
جميل المظهر لولا ان فتاة اخبرتني بانها لا تستطيع ابعـاد صورة
وجهه عن مخيلتها . لقـد كان شهوانياً وكان وحشياً ورقيقاً ،
هكذا اخبرت . وكانت النساء ، على اختلافهن ، يحاولن ان يبدين
ميولا مهذبة في حضرته . لكن ما نتيجة ذلك فهـذا ما لم يقله
الشاهد . فقد كان جين بخصوص بعض الامور كابي الهول صمتاً .
ان كل ما استطيع ان اتحدث عنه هو تلك الظواهر وحدها » .

لقد اقتطف من هذه المقالة اناس كثيرون ولم يثر موضوعها
نقداً او تعليقاً عاماً لكن مما يحسن قوله ان اونيـل لم ينكر كثيراً
الروح العامة لهذه المقالة انما انكر الدقة التاريخية في الاحداث .

ماذا استطاع اونيل ان يتعلم من الفصل الدراسي الذي قضاه
في تعلم كتابة المسرحية بالجامعة ؟ سألته ذات يوم هـذا السؤال
فكانت اجابتـه : « حسناً ، ليس اكثر من عمل الصف الفعلي
نفسه . وبالضرورة فـان معظم ما كان يشعر بيكر بضرورة
تدريسه للمبتدئين حول المسرح من حيث انه وسيلة مادية لم يكن
بالشيء الجديد بالنسبة لي . ورغم انه قـال لي ان مسرحية
« شرقاً نحو كارديف » (وكان اونيل قد كتبها قبـل التحاقه
بالجامعـة) ليست مسرحيـة على الاطلاق فانني احترمت رأيه .
ان المسرحيات التي كتبتها بتكليف منه كانت فاسدة . وكانت
المسرحيـة الطويلة عملاً مفككاً تدور حول اضراب البحـارة
ورجال المطافىء . واما المسرحية ذات الفصل الواحـد فكانت

مضحكة . وقد ظننا بأنها كانت تناسب الفودفيل[1] لكنني عندما بدأت انظر نظرة سديدة متعقلة وجدت انالقصة التي بنيت عليها مسرحيتي مسروقة من مسرحية غنائية ناجحة ـ نعم لقد حصلت على معلومات قيمة من بيكر شخصياً . لقد شجعني وجعلني أشعر بان استمراري وتقدمي امران جديران بالاهتمام . وكان اتصالي به آنذاك ذا قيمة كبيرة لي » .

أما كلمات الاستاذ بيكر التي ضمنها رسالة بعث بهـــا الي في (كانون الثاني ـ يناير١٩٢٦) فانها لجديرة هي الاخرى بالنقل :

« عندما كان اونيل يعمل معي ابدى لي في نهاية العام بانه قد اصبح يعرف كيف يكتب مسرحية في فصل واحد الا انه لا يستطيع تدبير امر كتابـة المسرحية المطولة . لقد كنت اتطلع الى عام ثان يعود فيه ليتعلم كتابة المسرحية المطولة ولكني لم اكن اعرف الا فيما بعد ، رغم ان لديه قدراً مماثلا من التطلع والشوق ، ان وسائله في الفترة جعلت من مسألة عودته ليدرس عاماً آخر امراً مستحيلا . لقد عمل اونيل وهو معي بثبات وتحسن متزايد . كان يبدو عليه الاهتمام بما كان يحاول فعله . ولتجربته الواسعة في الحياة كان يبدو اكبر سناً من معظم الطلبة الذين يدرسون معه رغم ان سني عمره ، في الحقيقة، لم تكن اكثر من اي منهم . كان يبـــدو متعالياً بعض الشيء رغم انني ، شخصياً ، لم اره كذلك. وقد جاء هذا الاعتقاد ، في ظني ، من بعض مخاوف رفاقه في الدراسة منه لانه اوسع تجربة منهم بقدر ما كان يريد هو الابتعاد عنهم . . . وبعد هـــذه الاعوام الطوال فان ذكرى اونيل العطرة في العمل اكثر اشراقاً من تفصيلات ذلك العمل نفســه » .

---

[1] Vaudeville

وبعد وفاة الاستاذ بيكر بقليل كتب اونيل بضع فقرات في كتاب عنوانه : « الى جورج بيرس بيكر ــ في ذكراه » (عام ١٩٣٩) . وكان مما كتبه قوله :

« لا اقول إن الامور الفنية وتحليل عمل مؤلف المسرحية التي درسناها عليه في الصف كانت قليلة القيمة في تعلمنا لمهنتنا ؛ بل ان الامر الحيوي بالنسبة لنا كفنانين ومبدعين ذوي مستقبل مرتقب هو ان نتعلم في ذلك الوقت (يا لله ! وهل كان يتاح لأي امرىء ان يتعلم في أي زمان أو مكان !) الثقة في عملنا وان نبقي على تلك الثقة . لقد اعاننا على الامل ولذلك فنحن مدينون له بكل ما تعيه الذاكرة من الشكر الجميل والصداقة » .

بروفنستون

ومهما تكن الاسباب التي وجهت طريق اونيل اخيراً ، فقد قضى شتاء عامي ١٩١٥ ــ ١٩١٦ في قرية غرينتش (نيويورك) وحولها حيث كان يجد اصدقاء ودودين وبخاصة بين راديكاليي الحركة العمالية والفوضويين وبين من يدعوهم « القرويين الاصليين الحقيقيين » وبين السكان الزنوج والايطاليين في الحي. ولم يكن حتى ذهابه الى بروفنستون قد تعرف على الناس الذين تكون منهم «الممثلون» والذين كانوا رواداً في الحركة من أمثال جورج كرام كوك ، سوزان جلاسبل ، فرانك شاي ، فريدريك

بيرت ، ماري هيتون فورس ، ويلبر دانيال ستيل ، هاري كمب ، ي. ج. بالانتين ، نيث بويس ، هتشنز هابجود .

هؤلاء الشبـــان ، رجالاً ونساء ، مثلوا تحت قيــادة كوك مسرحيـات ذات فصل واحد طوال موسمين صيفيين قصيرين في عامي ١٩١٥ و ١٩١٦ . اما تشكيل « فرقـــة ممثلي بروفنستون » فقد تم رسمياً بعد الصيف الثاني رغم انهم لم يمثلوا اطلاقاً في البلدة التي منحتهم اسم فرقتهـــم . لقد استعمل مسرح وارف الذي كانت تملكه ماري هيتون هورس لانتـــاج اربع مناهـــج من المسرحيـــات ذوات الفصل الواحد وبرنامج واحد لمسرحيـــات استعراضيـــة . كان هذا في عام ١٩١٦ اي عندمـــا مثلت اولى مسرحيات اونيل .

وفي كتاب «الطريق الى المعبد»[١] تقص سوزان جلاسبل كيف ان مرجريت ستيل اتخذت بيت السمك القديم القائم عند رصيف الميناء ستوديو الا انها سمحت لكوك ورفاقه باستعماله « لذلك فان عدداً اكبر من الناس كان يستطيع الحضور » . وكان كوك يحلم بمسرح اذا ما مثلت عليه مسرحية فانها لا بد وان تكتسب فيــه « الجدية الحقيقية وحدها » . وقـــد تساءل باستغراب : « لم لا نكتب مسرحياتنا ونضع عبء تمثيلها على انفسنـــا ؟ كل اعضاء الفرقة يعملون معاً مطورين مواهب لا ريب فيها » .

وبهذا تحول بيت السمك الى مسرح، وسمي بمسرح «الوارف»

١ The Road to the Temple

مع قاعة تتسع لتسعين متفرجاً « اذا لم يضايقهم ان يجلس احدهم بجانب الآخر ملتصقاً به على مقعد خشبي بلا ظهر » .

كتبت الآنسة جلاسبل تقول : « لقد انجزنا البرنامج الاول والتقينا في بيتنا لنقرأ مسرحيات نقدمها في الثاني. ووصل رجلان ايرلنديان احدهما شاب والآخر عجوز وسكنا كوخاً يقع في اعلى الشارع . قلت للعجوز : اليست لديك مسرحية تقرأها علينا ؟ فأجاب تيري كارلن العجوز : كلا فأنا لا اكتب انما افكر فقط واحياناً اتحدث ، الا ان المستر اونيل يملك حقيبة مليئة بالمسرحيات . وابتسم الرجل الشيخ . لم يكن ما قاله يبعث على الآمال المرتقبة الا انني قلت للمستر اونيل ان يأتي الليلة الى بيتنا في الساعة الثامنة ويجلب معه بعض مسرحياته ؟ واخرج اونيل من حقيبته مسرحية « شرقاً نحو كارديف » وقرأها علينا فردي بيرت وكان اونيل يجلس في غرفة الطعام في حين كان بيرت يقرأها على اسماعنا ؛ غير أنه لم يبق وحيداً في غرفة الطعام عندما فرغنا من قراءة المسرحية » .

« وحينذاك عرفنا ما الذي نصلح له » .

لقد كتب هاري كمب في مجلة المسرح في مقال له بعنوان (خارج بروفنستون) في نيسان (ابريل) ١٩٣٠ تقريراً وافياً عن الايام الاولى في بروفنستون . (واستطراداً اقول انه يكتب اسم تيري ممدوداً أي « كارلين ») فروى بأن اونيل كان قد قرأ

مسرحية من مسرحياته في اجتماع عقد في منطقة جاك ريد وكانت تلك مسرحية « سيئة للغاية ، مبتذلة ، مليئة بالامور غير المعقولة . وكانت احداث المسرحيــة تدور ، على ما اذكر ، حول رجل سينمائي امريكي يمول ثورة في المكسيك من اجل تصوير معاركها . ويمثل احد المناظر البطل وهو يفرض على القادة في جانبي المعركة ـ حيث استأجر الفريقين المتقاتلين ـ ان يخوضوا معركة اخرى لانهم لم يحاربوا في الاولى على النحو الذي كان يريده ! »

كل انسان كان في تلك الايام ـ فيما يبدو ـ قلقاً ، طموحاً يريد ان ينجز عملاً ذا قيمة فنية ؛ وكان المسرح احدى الوسائل التي تساعــد على استغلال مواهب وقدرات شبــان كانوا ، بوسائلهم المختلفة ، يعون حاجتهم لرؤى جديدة وقوة جديدة في العمل المسرحي . وكان جورج كرام كوك القائد الطبيعي المهيأ لمخاطرة كهذه .

كوك

قال لي اونيل « لقد كان كوك الرجل الكبير وهو العبقريــة المسيطرة على الممثلين الموجهة لهم . كان دائمــاً متحمساً حيوياً يرغب عن كل ما تشتم منه رائحة الزيف ويمقت التميــع والحل الوسط . كانت تتمثل فيــه روح الثورة على التقاليد القديمــة والمسرح التجــاري والتصنع المبهرج في المسرح . انــني مدين بالشيء الكثير للممثلين فقد بعثوا فيّ الحماسة على الكتابة وانتجوا

كل مسرحياتي الاولى ـ وكثيراً من مسرحياتي الاخيرة . لكنني لن اكون اميناً اذا ما قلت بأنني لولاهم لم اكتب مسرحيات . فقد كنت تجاوزت ، منذ زمن بعيد ، مرحلة التفكير في التخلي عن الكتابة » .

لكن المسألة ليست هي رغبته في الاستمرار في الكتابة ، فهذا امر لا ريب فيه ، بل السؤال هو : ما مدى تأثير الممثلين عليه في المنحى الذي كتب مسرحياته فيه ؟ لقد حرصت الآنسة ادنا كينتون في مقدمتها لكتاب كوك : «العملة اليونانية »[1] ان تضع رأيها في صورة مقنعة فقالت :

« الا انه مما لا شك فيه ان اونيل لو لم يكن تحت تصرفه مسرح «مؤلفو المسرح» ومسرحنا التجريبي ليستعملها متى شاء وبالكيفية التي يريد لوصل الى شارع برودواي من طريق اخرى وبمسرحيات اخرى . . . ولم يكن يملك مسرحنا فحسب بل كان يملك ايضاً «قائمة المكتتبين معنا » وقد استعمل الاعضاء المسجلين فيها في برامج متتالية ومواسم متعاقبة بطرق لم يألفوها من قبل ؛ لقد مثل معهم لكنه لم يكن يوماً بحاجة الى اية فكرة منهم عدا ردود الفعل التي يحدثونها نتيجة لتجاربه الخاصة . ولا يوجد اي كاتب مسرحي امريكي آخر حصل على مثل هذا القدر الطويل من التمرس في حرية بالمسرح والنظارة معاً » .

والواقع انه لولا مسرحيات اونيل والآنسة جلاسبل لما كان هناك سبب يدعو لاستمرار المسرح ؛ ومحتمل ايضاً الا يكون هناك سبب لوجود بعض المشاركين المكتتبين ، على الاقل في ذلك الحين .

---
١ Greek Coins

كان الناس يجهلون دور سكان بروفنستون في تاريخ المسرح . غير أن الحق أحق ان يتبع ، وهذا يجعلنا نعترف ، ولا بد ، بانهم كانوا اقــدم من اعانوا كتاب المسرحية الامريكيين المغمورين الشبان وأشرفهم واكثرهم ثباتاً واستقامة . ولو انني ذهبت الى Peakéd Hill عام ١٩١٩، كما كنت عزمت من قبل، لاستطعت اليوم اناصف الحال التي كانت عليها بلدة الصيد الصغيرة الناعسة قبل ان تقع في ايدي مديري الفنادق وضيوفهم في الصيف ؛ الا انني القيت نظرة على البلدة أول مرة صباح ذات صيف بعــد اثنتي عشرة سنة من الفترة الزمنية التي اكتب عنهـا اليوم . كان الضباب يغشي البلدة والمينــاء وكانت الصورة الكبيرة التي تميز الشارع الرئيسي هــي دار للسينما مزخرفــة تدعى : « مسرح بروفنستون » . وكان هذا النصب التذكاري الذي يتحدث عن مشروع محلي يبعد عن مسرح الميناء القديم (وارف) بضع دقائق . وانقشع الضباب ؛ ولوهلة استبان عبر فضاء رحب مليء بالغيوم كثيب الرمال اللامع الدقيق الذي يدعونه « الهدف » . وكان كل شيء خارج البلدة يبدو من حولها كما كان يبدو ، وذلك منذ اليوم الذي وطئت فيه أقــدام المهاجرين أرض الساحل خلف المرفأ الى عصر اليوم الذي جلب فيه ذلك الشاب الايرلنــدي النحيل حقيبته المليئــة بالمسرحيات الى كوخ تيري كارلن . هنـــاك تقوم تلال الرمـال المهجورة والبحر الازرق الضحل والشجيرات المشوهــة القميئـة التي تحيط بالمستنقعات والحفر القذرة .

وقد بذل هاري كمب وفرانك شاي جهداً في ان اعادا الى ذاكرتهما – بطلب مني – بعض الخواطر عن الايام التي سبقت وصول اونيل والآخرين عندما لم يكن احد يحفل بنفسه كثيراً . ومن ثرثرة كمب الملحمية ، (وهي ثرثرة جديرة بأن تسمع حتى لو كانت بعض تفاصيلها غير صحيحة دائماً – هكذا قال اونيل) استطعت ان ادرك بأن الشاعر الافـــاق اراد الامساك بتلابيب كاتب المسرحية وارغامه على الدأب على مطالعة الشعر والكتب ، إلا انه كان ضحلاً فلم يستطع ان يدخل معه في نقاش عميق. كان «جين» يرغب في أن يتكلم عن الناس وعن بعض الامور التي تهمه فقط وإلا فهو يجلس محدقاً في الفراغ : وهو لا يعرف كلمة أي كلمة ليقولها عن الادب . ولم تمض سنوات عديدة حين تخلى كمب عن امله في ان يجلس فوق احدى تلال الرمال بالقرب من البحر ويتحدث عن شللي حديثاً تصاحبه تدفعات الموج على الشاطىء دونه . وظل الايرلندي الاسمر صامتاً بعناد . وذات مرة انتعشت آمال كمب عندما تعود يوجين ، الذي كان يحب المشي طويلاً مبتدئاً من Peakéd Hill ، ان يعرج بانتظام على بيت كمب . لكن من غير احاديث طويلة ، ذلك لأن اونيل ، بعد لحظات صامتة يقضيهـــا هنالك كان يقول انه يرى ان يستأنف سيره ثانية . ثم وقع كمب ، وفي المرة التالية التي جاءهم فيها زائرهم لم يستطـــع كمب الانسحاب فأجبر على تناول كمية من الشاي اكثر مما أراد . وكان كمب يخاطب نفسه قائلاً : لا حديث ولا

حمّام، الى ان التفت اخيراً اونيل «الي واعترف بأن احد اضراسه كان يؤلمه ! » واقرّ اونيل منذ عهدئذ ان النكتة قد اصابته حقاً .

وانا آمل ان يكتب كمب في يوم ما قصة الكاتب الذي كان يعيش وحيـــداً والذي دعاه اونيل الى قضاء بضعة اسابيع معه اثناء غياب زوجته فقدكان كلا الشابين بحاجة الى رفقة. ويصف كمب الرجل جالساً بضعة ايام وجهاً لوجه هو ومضيفه الصامت ؛ ثم ، بعد انقضاء اسبوع ، ينهض يائساً وقد ثارت حفيظته فيلعن مضيفه قبل ان يعود الى البيت ليتمتع بصحبة نفسه .

مسرحيـــة الظمـأ

من بين المسرحيات التي جلبها اونيـــل معه الى بروفنستون خمس مسرحيات كانت قد نشرت في كتاب واحد . وفي عـام ١٩١٤ طبع ريتشارد بادجر ، وهو من مواطني بوستن ، كتاباً لاونيـــل في سلسلة « كتاب المسرح الامريكيين » تحت عنوان : « الظمأ ومسرحيات اخرى ذات فصل واحد . تأليف يوجين ج. اونيل » . وكانت مخطوطة هذه المسرحيات قد عرضت على عدد من الناشرين ؛ الا ان احداً منهم لم يجرؤ على المجازفـــة بنشرها . وقبـــل بادجر ان ينشرها على ان يتحمل المؤلف كل النفقات . وهذا ما لم يكن المؤلف قادراً على القيـام به ؛ واذن فنحن مدينون لجيمس اونيل مفسر الدراما الرومانطيقية القديمة إذ ضمن نفقات نشر المسرحيات الاولى لاونيـــل رائد المسرحية

الامريكية الحديثة. ولم يلق الكتاب نجاحاً. يقول كلايتون هاملتن بأنه هو الوحيد الذي كتب مراجعة في تقريظ الكتاب ؛ ورغم انني لم اطلع على نقده الا انني اعلم تماماً ماذا يعني تشجيعه لاونيل. فان الاهتمام بالكتاب الاول لصديقه الشاب كان ودياً مشجعاً ولا بدّ .

لقد ارسل اونيل الاب ابنه يوجين الى هارفارد آملاً ان يتاح له اكتشاف نفسه ؛ ثم انتظر الاب حدوث شيء ما . وقد قيل بأن الرجل الشيخ كان قاسياً على ابنه الشاب لمعارضته ان يكون ليوجين اي صلة بالمسرح الا ان يكون ممثلاً فقط ؛ حتى انه كان يتركه من غير نقود ينفقها على نفسه فضلاً عن انه كان يبقيه سجيناً آملاً من ذلك كله ان يعمل الفقر على ايقاظ بعض الافكار العملية في رأسه . كان قلقاً على ابنه دون شك لكنه ، كما قال اونيل ، كان في حيرة من امره مرتبكاً . «كان يثق بي بعض الشيء الا انه ، كما قلت ، كان يظن فيّ الجنون . انه لم يدرك لماذا كان علي ان اكتب هذا النوع من المسرحيات ؛ فقد اوضح لي ان هذا النوع من المسرحيات لا سوق له ؛ ولا بد انه ظن في الامر شيئاً ؛ شيئاً لم يحبه او ربما لم يفهمه على حقيقته . لقد كان يعتقد بأنني سأصل يوماً ما الى مستقر اذا ما حييت» .

انه لمما يسر حقاً ان نعلم بأن الوالد استطاع ان يرى اول منجزات ابنه وقد استقبل على المسرح استقبالاً حسناً ؛ ثم يدّعي ، على طريقة الآباء ، بأنه «كان ينتظر مثل ذلك النجاح

دائماً » . وقال احدهم إنه بكى لدى مشاهدته مسرحيـــة « وراء الافق » على المسرح . وقد ورد في مقالة « التايمز » المشار اليها فيما تقدم ان جيمس اونيل ، عندمـــا كان يحيي ابنه بعد ان اسدل الستار على الفصل الاخير من المسرحية سأله عما اذا كان « يحاول ان يرسل جمهور النظارة الى بيوتهم ليقترفوا جريمة الانتحار ؟ »

الانتاج الاول ــ « شرقاً نحو كارديف »

كانت اول مسرحية انتجهـــا اونيل ، بقدر ما اتيـــح لي ان اعرف ، هي : شرقـــاً نحو كارديف.[١] لقد مثلت على مسرح « وارف » في بروفنستون وكانت البرنامج الثاني للموسم الصيفي . ومثلتها المجموعة التي سميت فـــيما بعد : « بممثلي بروفنستون » ، ومثل فيها اونيل دور الضابط الثاني في السفينـــة . وقيل لي بأن تمثيله لم يكن مؤثراً رغم انه لم يكن سيئاً .

ثم اتت مسرحيـــة « الظمأ » في البرنامج الرابع ومثـــل اونيل مرة اخرى ، لكنه هـذه المرة مثل دور البحار الزنجي . وباستثناء ظهوره في مسرحية : « قبـــل الافطار »[٢] التي مثلت في نيويورك والتي قام فيها بدور الساعد المعين للشخصيـــة التي لا تتكلم ، فهذه هي المسرحيات الوحيدة التي مثل فيها وكانت من تأليفه .

---

١ Bound East for Cardiff

٢ Before Breakfast

اما ان اونيل كان محترمـــاً في تلك الايام المبكرة وذا كلمــة مسموعة وقدر عال مرموق ، فهذا ما تؤكده بعض التقارير التي كتبها فرانك شاي وآخرون كما تؤكدها هذه القطعة التي كتبتهـا مس كينتون قبل بضع سنوات « قال لي كوك : انت مـــا زلت تجهلين جين ، انت لا تعرفين مسرحياته . الا انك ستعرفينها ؛ بل ان العالم كله سيعرفها ، في يوم ما . وكان اونيل قـــد وصل بروفنستون في الليل لاول مرة وقرأ علينا مسرحية « شرقاً نحو كارديف » وعرفنا بان لدينا هذا العام شيئاً ذا قيمة » . وقال لي شاي بأنه وآخرين معه ممن شاهدوا مسرحيات اونيل تفتتح للمرة الاولى ادركوا على الفور بـــأن لدى الكاتب قوة لا توصف في كيفية بناء المسرحية وتركيبها . « ان تأثير مسرحيتي : شرقاً نحو كارديف والظمأ كان بالغاً حتى اننا شعرنا تلقائياً بأننا اكتسبنا تجربة عميقة لدى مشاهدتنا لها » .

وسوزان جلاسبـــل هي الاخرى تأثرت بعمق فكتبت تقول معبرة عن شعورها : « ربمـــا كانت من خلال الذكريات تبدو عاطفية للغاية ، لكن الامر يبدو لي وكأنني لم ار انتاجاً مسرحياً مثيراً اكثر من مسرحيتنا هذه : شرقاً نحو كارديف ... ثم كان كوك يلعب دور يانك » . وفي ليلة الانتاج كان الضباب يخيم على الميناء ، تماماً كما جاء وصفه في المسرحية : « كان البحر هائجاً . وكانت الميـــاه تندفع من تحتنا ومن حولنا ويتسلل رشاشها من خلال الثقوب في ارض الغرفة » .

فرقة ممثلي بروفنستون

وبعد الموسم الصيفي لعام ١٩١٦ عادت جماعة الممثلين الى نيويورك ؛ وتحت اسم « فرقة ممثلي بروفنستون » افتتحوا «مسرح الكتّاب» في شارع ماكدوجال. وكان اونيل هو الذي اطلق هذا الاسم على الفرقة واصرّ على ألا تمثل إلا المسرحيات الامريكية الجديدة رغم ان بعض الاعضاء ارادوا ان يجربوا تمثيل مسرحيات اخرى لتشيخوف وغيره من المسرحيين الاجانب . وخلال الاعوام الاربعة التي اعقبت تأليف الفرقة كانت كل مسرحياته القصيرة ، عدا واحدة منها ، قد مثلت هناك . وكان أول ما فعله الممثلون ان استأجروا قسماً من بيت مقدمته مبنية من احجار بنية اللون يقع على شارع ١٣٩ في ماكدوجال ؛ ويروي بولزي والعهدة عليه «بأن ثمانية من مجموع تسعة وعشرين ممثلاً كانوا بدأوا في بيت السمك القديم في بروفنستون استطاع ان يحصل كل منهم على ثلاثين دولاراً ، اما بقية اعضاء الفرقة فقد بدأوا عملهم في مدينة نيويورك بشجاعة . وكان تأريخ ذهابهم هو كانون الاول (ديسمبر) من عام ١٩١٦ . وقد حصلوا على ردهة فاستعملوا مقدمتها قاعة للخطابة تتسع لمائة وخمسين مقعداً ملزوزة الى بعضها ومبنية على شكل درج متسلسل الانحدار . واستعملت الغرفة الخلفية مرسحاً » .

وبعد عامين انتقلت هذه الجماعة الصغيرة الى شقة في شارع ماكدوجال رقم ١٣٣ . وكانت الشقة في الاصل بيتاً للسكن وقد

استعملت بنجاح لقضاء حاجات مختلفة ؛ امـــا قبل ان تأتيها الجماعة فكانت تستعمل اسطبلاً . وبعد ان استصلحت واعدت لتكون مسرحاً حلت فيها الجماعة طوال فترة اشتغالها وهي لم تزل حتى الآن تؤجر لتقام فيها اعمال مسرحية تجريبية .

ومنـذ البداية كان اونيل يروض يده على كتابة المسرحيات المطولة . وقد عمل بجد بعد ان غادر مستشفى الامراض الصدرية وسكن في بيت « رين » ثم في جامعـــة كمبردج عندما كان تحت اشراف الاستاذ بيكر . قال لي ان القصص التي وصفته بأنه فظ جلف وهو في الصف كانت مختلقة كاذبة . « لقد كنت واحداً من بين أكثر الطلبة جـــداً ومثابرة على العمل ؛ لكنني اقر لك بأنني ذات يوم ، عندما وقف أحد الطلبـــة امام اللوحة وأخذ يشرح ويفصل في بناء احـــدى مسرحيات اغسطس توماس نهضت وغادرت المكان » .

ويقول كمب انه لم يرَ انسانـــاً في بروفنستون عمل بثبات وانتظام كما عمل اونيل . وكان من المعقول ان يأمل ببيع احدى مخطوطات مسرحياته يوماً ما الى مدير مسرح في شارع برودواي. ولم يأمل فحسب بل عمل وخطط من اجل هذا .

مجلة سمارت ست ومحرروها

وفي نفس الوقت كـــانت لديه سبل اخرى توصـــله الى برودواي . لقد سبق للمغامر فرانك شاي ، في عام ١٩١٦ ، ان

نشر لاونيل في سلسلة « مسرحيات بروفنستون » [١] مسرحيـة « قبل الافطار » ومسرحية « شرقاً نحو كارديف » ؛ لكن آفاقاً اخرى اكثر رحابـة واتساعاً كانت امامه . فدأب اونيل مثل الكثيرين منا نحن الذين عشنا اعوام الحرب العالمية الاولى المثيرة على قراءة مجموعـة الاراء النقديـة التي كان ينشرهـا منكن [٢] وناثان [٣] في مجلة « سمارت ست » . فأحس بان هذين الرجلين يعرضان على الناس وجهـة نظر جديدة في الفن والادب تحمل طابع التحدي . وبالاضافة الى مقالاتهما كانا ينشران مسرحيات في فصل واحد . أما تلك الملاحظات البليغة المكتوبة على ورق رمادي اللون فلا بـد انها جعلت الكثير من الكتّاب المراهقين يتطلعون الى أعلى ؛ كذلك دفع اجر للكتاب فقد كان هو الآخر عوناً فعلياً ومباشراً لهم . اما محررو المجلة فكانوا ينصحون احياناً ويشجعون احياناً اخرى .

يقول اونيل :

« كانت مجلة سمارت ست قد مكنتني من الحصول على اول شهرة واسعة حصلت عليهـا . وكنت ارسلت الى محررها منكن ثلاث مسرحيات لي ذات فصل واحـد . وكانت كلها مسرحيات تدور حول حياة البحارة وليست ابداً من النوع الذي الفت مجلة سمارت ست نشره . وكتبت لمنكن اقول له انني اعرف هذه الحقيقة وان كل ما ارجوه منه هو ان يقول رأيه فيها . وتسلمت منه رسالة

---

١ Provincetown Plays

٢ Mencken

٣ Nathan

يخبرني فيها عن اعجابه بالمسرحيات وعن ارساله لهـا الى جورج جين ناثان الناقـد المسرحي . وتسلمت رسالة من ناثان كذلك ؛ لكن الذي أثار دهشتي واستغرابي هو ان مجلة سمارت ست قـامت بنشر المسرحيات الثلاث على صفحاتها . . . ! »

ويقول اونيل ان هذه الفقرة تحتاج تعديلاً . وقـد مثلت له فرقـة بروفنستون من قبل بعض مسرحياتـه ؛ ولم تكتف مجلة « الفنون السبع »[1] بنشر قصته « غداً »[2] انما وافقت ايضاً على طبع مسرحية : « في منطقة الغواصات » [3] .

لقد اكسبه نشر مسرحياته على صفحـات مجلة سمارت ست شهرة اوسع مما كان في مقدوره ان يبلغ ؛ وكان اعتراف منكن وناثان به يعني قبولهما له اديباً واستحسانهما لمـا يكتب الى مدى لم يبلغه من قبل .

كتب لي في نيسان (ابريل) من عام ١٩١٩ يقول :

« انني ادين بالفضل الكبير لكل من ناثان ومنكن فقد منحاني التشجيع واذكيا فيّ روح الحماسة بنقدهمـا اللطيف منذ قرءا ، لأول مرة ، مسرحيتي البحريتين » .

وكانت المسرحيات الثلاث التي نشرت على صفحـات مجلة « سمارت ست » هي : « الرحلة الطويلة الى الوطن » [4] « وقر

---

١ Seven Arts

٢ Tomorrow

٣ In the Zone

٤ The Long Voyage Home

الكاريبيين » [١] و « الزيت » [٢] . وقد ظهرت هذه المسرحيات في عامي ١٩١٧ ـ ١٩١٨ ، وكان اهتمام ناثان وحماسه ، فيما بعد ، هو الذي لفت نظـــر جون د. وليـــامز الى كل من مسرحيتي اونيل : « وراء الافق» [٣] و « الذهب » [٤] . وكان ناثان نفسه هو الذي روّج بيع مسرحيتي : «انا كريستي» [٥] و «النبع» [٦].

محاولته بيع مسرحيات

بل قبل ان يدخل اونيل جامعة هارفارد كان قد حاول ان يجد سوقاً لمخطوطات مسرحياته ضمن جهوده الخاصة . وقـــال بهـــذا الصدد : « ارسلت الى مدير في نيويورك اثنتـــين من مسرحياتي . وبعد عامين وحيث انني لم اسمع عن مصيرهما شيئاً كتبت للرجل ثانية أطلب منه اعادتهما » . نفس القصة القديمة . وقال جورج تايلور لاونيل ، فيما بعد ، انه لم يقرأ المخطوطتـــين « لان المسرحيات التي يكتبها ابناء الممثلـــين لن تكون يوماً من النوع الجيد ! »

وان المدراء التجار قد دأبوا على اعادة مخطوطات المسرحيات

---

١ The Moon of the Caribbees

٢ 'Ile

٣ Beyond the Horizon

٤ Gold

٥ Anna Christie

٦ The Fountain

الى اونيـــل ، فقد كانت فرقة ممثلي بروفنستون وفرقـــة مسرح غرينتش على استعداد ابداً لان تضحيا بالجهد والمـــال والوقت لتمثيل اي مسرحية يعرضها اونيل عليهما .

الكاتب المسرحي الرائد

ومنذ ان انتجت مسرحيته : « وراء الافق » عام ١٩٢٠ لم يتعرض مركزه ككاتب مسرحي رائد الى اي تحـد جدي وذلك على الرغم من الهجمات المتقطعة التي كانت توجـــه ضده وتطغى الحماقة والشتيمة على النواحي الايجابية فيها .

وكان سجل حياته منذ ذلك التاريخ ، وفيما بعده ، مقتضبـــاً نسبيـــاً . وكان يخلو من الوقائع العظيمة الاهميـــة بقدر ما يتعلق الامر باحداث حياته العامة . اما الوقائع التي اظنها هامـــة مفيدة لفهم أعمق وأصح لمسرحياته فاني سأذكرها جنبـــاً الى جنب مع تعليقاتي على مسرحياتـه . لقد ربح جائزة بوليتزر ثلاث مرات وحصل على مداليـــة المنجزات الفنية التي قدمتهـــا له الاكاديمية الامريكية للعلوم والفنون ؛ ثم في عام ١٩٣٦ حصل على جائزة نوبل للآداب . وكان قد منـــح درجة الدكتوراه الفخريـــة في الآداب من جامعـــة ييل « كمساهم مبدع في خلق اشكال جديدة مثيرة لفن من اقدم الفنون وكأول كاتب مسرحي امريكي يجد من المسرح الاوروبي تقبلاً كبيراً جدياً » . وعندما وقف امام حشد من الاساتذة والامنـــاء والادباء والموظفين في نيوهافن عـــاد

بذاكرتِـه ـ ولا بدّ ـ الى الوراء ؛ الى ما قبل ستة عشر عاماً خلت ، الى اليوم الذي طرد فيه من برنستون « لاتهامــه باثارة الشغب » .

لقد طبقت شهرتـه الآفاق : فمثلت مسرحياتــه وقرئت في معظم ارجاء العالم تقريباً . وما ان بلغ الثامنـة والخمسين من عمره حتى صار شخصية تكاد تكون اسطورية . لكنــه كان ما يزال مجهولاً في منصات الخطابــة والمحاضرات ، وقل من النــاس من يستطيع معرفته اذا ما رآه يسير في الشارع على قلة سيره في الشوارع . وهو لا يذهب الى المسرح الا لماماً رغم اهتمامه العميق بالمسرحيـات . قال في مقابلة لمجلة هيرالد تريبيون معه في عــدد تشرين الثاني (نوفمبر) من عـام ١٩٢٤ : « انني لا اكاد اذهب الى المسرح اطلاقاً رغم انني اقرأ كل مسرحية تقع بــين يدي . وانا لا اذهب الى المسرح لانني استطيع دائماً ان اخرج في ذهني انتاجاً أفضل وأحسن مما سأراه . حتى مسرحياتي لم أرها تمثــل على المسرح : فمنذ بدأت تخرج الى الوجود لم ار منهـا حتى الآن الا ثلاثــاً . والسبب الحقيقي لهــذا العزوف هو انني نشأت ، فعلاً ، في المسرح . وانا اعرف [الكثير عن] فنية التمثيل ... [فالتمثيل ، إلا ان كان صادق الوحي ، وذلك نادر ، يقوم حاجزاً بيني وبين المسرحية] [١] ... »

---

١ سأبين هنا وفيما بعد ما هي الكلمات او المقطوعات التي ترد في المقابلات المنشورة وأضافها اونيل الى مسودة كتابي . انه من الضروري ان افعل هــذا لان اونيل يقول بان معظم المقابلات تقريباً لا تخلو من الاخطاء . وفي رسالة

وفي مقابلة أجراها ايرل ويلسون مع اونيـــل سنة ١٩٤٦ في نيويورك قال اونيل معلقاً : « وما تكاد بروفات الملابس تنتهي حتى أحس بالأسف لانني كتبت ما كتبت ثم لا ألقي عليه نظرة من بعد، حتى بعد ان تمضي عليه في العادة خمسة عشر عاماً؛ وهناك من مؤلفاتي ما لم أره منذ عشرين عاماً » .

غير انه يشهد البروفات الخاصة به وهو دائماً يشهدها باستثناء القليل جداً من المناسبات التي يتغيب فيها ، بل يشرف اشرافاً متفاوتاً على معظم الانتاج في القضايا الكبيرة . وكان ممكناً ، في الايام الاولى ، ان يترك معظم اعمـــاله ليقوم بها كوك رغم انه لم يكن دائماً يتقبل افكاره .

ولم يكن يحب ان تجري معه مقابلات ، فاذا اتفق أن اجريت معه مقابلة اختصر فيهـــا القول اختصاراً شديداً . أما المؤتمر الصحفي ، الذي عقده مع مجموعة من مراسلي الصحف والمجلات قبيل افتتـــاح العرض الاول لمسرحية « بائع الثلج آت » في عام ١٩٤٦ ، فانه حالة تشذ عما قررته وهي حالة جديرة بالملاحظة والتنويه .

وما لم يكن جالساً مع اصدقائه فهو يبدو « متبرماً عاجزاً عن الافصاح » . وعندما التقى به بنجامين دي كاسير ، قبـــل عدة

كتبها الي عام ١٩٢٦ يقرر ما يلي : « ان لديك التجربة الكافية لتعرف كيف تكون المقابلات الصحفية في العادة . انني استطيع ان اقول باخلاص انه حيث لم اكتب المـــادة بخطي فقد كان الصحفي دائماً يشوه ما اقوله عـــند نشره . وتستطيـع ــ ان شئت ــ ان تنقل هذا عني » .

اعوام ، قال لنـــا بأنه شاهد رجلاً « مأساوياً جليلاً صموتاً » .
ولو انه قال لي شيئاً فربما كان قوله « اعذرني ان لم اكن ودوداً لطيفاً فقد عدت لتوي من الجحيم » . لقـــد كان انعزالياً بشكل غريب فهو يجتنب حتى ان يأكل في المطعم اذا ما استطاع الى ذلك سبيلاً . ولعله كانت تستبد به في سريرته الشهرة وضروب التحبب التي يتصف بها الرجال المشهورون الا انه لم يبد شيئاً من ذلك الميل . فهو رجل حيي بعيـد عن الناس تعنيه افكاره وما ينتج عنها من مسرحيـــات اكثر من أي شيء آخر ؛ وهو الى جانب ذلك حساس حاد المزاج . وهو يعطي النـــاس الذين يلاقونه انطباعاً بأن لا شيء عنده ذا قيمة غير ذلك الذي يتصل بعمـــله .

وقد قضى فترة عامين أو ثلاثة في « بروك فارم » البيت الذي اتخذه قريبـــاً من « ريدجفيلد » في مقاطعة كونيكتيكت ، في صحبة زوجته وولديه اللذين كانا حصيلة زواجه الثاني . ومنـــذ عام ١٩١٨ قضى بضعة فصول صيفية (باستثناء صيف واحد) في Peakéd Hill وهي تقع على مقربة من بروفنستون . «كم اود لو انك تأتي لترى مكاني هذا هنا » ، هكذا قال لي في رسالة عام ١٩١٩ . « فهو بيت مقفر لا تجاوره بيوت الا على مسافة تقارب ثلاثة اميال ما عدا المحطة الجديدة التي تجاور الشاطىء وتبعد عنا حوالي نصف ميل . فاذا ما صعدت طريق «كيب » هذا الصيف فكن مطمئناً واستمر في سيرك حتى تبلغ «الضاحية» . وانا اعدك

بان تفرد المكان وبعـــده عن الصخب سيكونان خير مكافأة لك عن اتعابك وعن الصعاب التي تجشمتها في المجيء » .

وخلال الاعوام ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ قضى عدة اشهر في بيت بباجيت ايست في جزيرة برمودا .

في عام ١٩١٨ تزوج من اجنز بولتن . فرزق منها بطفلين : ولد وبنت . وفي اوائل عام ١٩٢٨ سافر الى اوروبا ومنها الى الشرق الأقصى حيث مكث هناك بضعة اشهر . وخلال هـــذه الفترة قام آل اونيـــل بسفرات عديدة الى الشرق الادنى والى اوروبا ثم في داخل الولايات المتحدة . وفي اواخر عام ١٩٢٨ استقر به المقام في قصر قرب « تور » في فرنسا . وبعد الطلاق تزوج من كارلوتا مونتيري . ثم عـــاد اونيـــل وزوجته الى امريكا في اواخر عام ١٩٣١ فقضيا فصل الشتاء في مدينـــة نيويورك ثم ذهبـــا الى « جزيرة البحر » (بجورجيا) حيث بنيا هنـــاك بيتاً ، سمياه « كازا جينوتا » . وبعد ان باعا البيت عام ١٩٣٦ ذهبا الى الساحل الغربي للولايات المتحدة . وفي مقاطعة كونترا كوستا ، وهي لا تبعد كثيراً عن بيركلي ، بنيا بيتاً آخر واطلقاً عليه اسم : « تاو هاوس » . وفي هـــذا البيت عاش آل اونيـــل حتى عام ١٩٤٤ ، فيما عدا مناسبات العطل حيث كانوا يقضونها في امكنة أخرى ، ثم انتقلوا منه الى شقة في فنـــدق بسان فرنسيسكو . وفي اوائل عام ١٩٤٦ عادوا الى نيويورك حيث كانوا يزمعون ـ فيما يظهر ـ (١٩٤٧) على الاستقرار بعض الوقت .

وحتى أعوام قريبـة ، حيث اخذت فترات المرض الطويل تقطع على اونيل استمراره في اعماله الجديـة ، كان يتبـع نظاماً يومياً صارماً : كان يخصص نصف يومه ، تقريباً ، للكتابة ؛ وفيا يتبقى من الوقت كان يسبح ويجدف ويلعب التنس ويمارس الواناً أخرى من الرياضة . واذا ما اراد احد ان يعرف المزيـــد عن عاداته « الطيبة » فأنا احيله الى مقالة ماري ب. موليت : « قصة يوجين اونيل المعجزة » المنشورة في « المجلة الامريكية » عـــدد تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٢٢ . لقـــد اكسبته الكاتبـة صفة تستحسنها الطبقـــة الوسطى عندما قالت ان « له عادات عمل منظمة » .

وبين عامي ١٩٢٣ـ١٩٢٧ ارتبط بكل من كنيث ماكغوان وروبرت ادموند جونس في ادارة مسرح غرينتش، وكان اونيل لفترة قصيرة ، بعد تأليف فرقة بروفنستون واحداً من المشتركين في اخراج المسرحيات لها . ان المزيد من الحقائق ذات الاهميـة والتي تتصل بحياة الرجل ستوجد في الصفحات التاليـــة مستقلة بذاتها احياناً ومتداخلة مع تحليلي لمسرحياته احياناً اخرى .

الشـــراب

سألت جورج جين ناثان : الى أي مدى ـ في رأيه ـ يمكنني ان أبلغ في بحثي مـع اونيل عن شئونه الشخصية . فقال : « اسأله عن نوع الشراب الذي كان قد اعتاد تناوله » واستطرد يقول :

« الذي اعرفه انه اعتاد شرب الويسكي ؛ اما في امريكا الجنوبية فلا بد انه كان يشرب الواناً اخرى مدهشة وغريبة من الشراب. ولا تنس انه لو لم يشرب بالطريقة التي ألفها ودرج عليها ، ولو لم يختلط باصناف مختلفة من الناس ، في تلك الايام المبكرة ، لما استطعنا الحصول على ما انتجته لنا قريحته من مسرحيات » .

وهــذه ليست فكرة خاطئة او سيئة لكني لا اظن بأن نوع المشروب له هـذا الاثر البالغ الذي يصوره ناثان . فانا لا ارى انخفاضــاً في مستوى ادبنا الوطني منذ جرت محاولات تحريم المسكرات ؛ ومن هذا اخلص الى القول بأن نوع المشروب الذي يعتاده الانسان لا يمكن ان يؤثر ، بصورة جدية ، في نوع انتاجه الادبي . ولو لم يكن هناك جزء من اسطورة اونيــل التي تدور حول مسألة الشرب لاستطعت ان احسم القضية بقولي انه ، كأي شاب ، كان يشرب في بعض المناسبات قدراً كبيراً ، بينما في كل العشرين سنة الاخيرة كـــان ، حسب تعبيره ، « لسوء الحظ في حالة امتناع تام » [1] وقال لي لدى اثارة المسألة اول مرة « لقد كتب الشيء الكثير من الهراء اللعين منذ أقــدم العصور عن خلاعة الفنانين وتهتكهم مع ان السكيرين الحقيقيين بين البوهيميين الذين يعبثون بالفن عبثاً اكثر من ذلك بخمسين مرة، ومن المحتمل ان يكون العدد اكثر من هذا بين الناس الذين لا صلة لهم بالفن على الاطلاق . ان الفنان يشرب ــ اذا شرب ــ من أجل الترويح

---

١ في تعبير يستعمله الامريكيون للدلالة على الامتناع عن الشرب يقولون:
on the (water) wagon

عن النفس ، من اجل النسيان ، من اجل الاثارة ، من اجل اي غرض عدا فنه . إذ لا بـــد للمرء من ان يستجمع كل امكانياته النقدية والابداعية عندما يمارس عمله . انني لا اجرب أن اكتب ابداً اي سطر ما لم اكن مستعداً تماماً . انني لا اعتقد بان هناك اي شيء جدير بالقراءة كتبه رجل سكران او نصف سكران عندمـــا كتبه . هذا ليس تبرراً اخلاقيـاً ، كلا انما هو اهتمام فسيولوجي خالص . انا لا اعرف شيئاً عن المخدر لكنني اشك في ان حتى دي كوينسي كان متبجحاً وهو يخبرنا أي شيطان يخلق المخدر منه ! »

لست على يقين من التاريخ الذي بدأ فيه اونيل بالكتابة، ومن المحتمل ان يكون بدأها عام ١٩٠٩ قبل او خلال رحلته الطويلة الاولى. لقد كتب يومئذ شعراً، وهو شعر فج قائم على التقليد اذا ما حكمت عليه من خلال العينات والنماذج التي كتبها بعد هـــذا التاريخ بثلاث سنوات ونشرها في صحيفة « التلغراف » الصادرة في نيو لندن . وتأتي هذه العينات، من حيث الترتيب ، في مرحلة تالية اذ ربما كتب اثناء تجواله شيئاً آخر غيرها لم يدونه ولا هو يستطيع ان يتذكره .

وكان فريدريك ب. لاتيمر (الذي اصبح فيما بعد قاضيـاً) يشرف على ادارة « التلغراف » ، كما اشرت الى ذلك من قبل ، عندما كان اونيـــل يعمل مراسلاً لها . وقد نظم اونيل شعراً خفيفاً ، الى جانب عمله مراسلاً للجريـــدة في خريف واوائل شتاء عام ١٩١٢ .

شاعر صحفي

في سنة ١٩٢٥ راجعت اضابير صحيفة « التلغراف » بالمكتبة العامة في نيو لندن فوجدت ان كتابات اونيل ، عـدا تقاريره الصحفية التي كان يرسلها الى الجريدة والتي لم استطع ان اتحقق منها ، كانت كلها اشعاراً منشورة في احد الاعمـدة على الصفحة الاولى واغلبها كان يوضع تحت عناوين بليغة وكان العدد الاول الذي كتبت فيه اشعار اونيل مطبوعاً في ٢٦ آب (اغسطس) . اما العدد الاخير فكان قد طبع في ٩ كانون الاول (ديسمبر) . وكانت كلها تذيل بالتواقيع التالية :

مرة : «E. O'Neill» وثانية : «Eugene O'Neill» وثالثة : «Tigean Te Oa'Neill» ورابعة (للسخرية السياسية الطموحة مـن Hiawatha) «Eugene Gladstone O'Neill» . ان الاربع والعشرين قطعة ترينا ما هو ابعد من تشوّق شاب للعبث بنظم الشعر ، على الرغم من ان في بعضها شيئاً من الجديـة التي اصبحت تميزه فيما بعد ككاتب مسرحي . وكانت كل واحدة من هذه القطع تسخر اما من أحد الشعراء المشهورين او تقلد بعض القصائد الذائعة الصيت . والذي تبين لي هو ان هذه القصائـد كانت متأثرة ، الى حد بعيد ، بكل من كبلنج وفيلون ؛ وكانت افضل محاولات السخرية موجهة الى كل من والت ميسون وبيرنز وسيرفس . لقد كان عام ١٩١٢ حافلاً بالاهتمام السياسي لذلك

فان الكثير من الاشعار المطولة كان هجاءً حاداً في موضوعات سائدة .

والقصيدة التالية ، والتي أثبتها كاملة ، واحدة من تلك القصائد . وهي الى جانب ذلك نموذجية . وقد ظهرت في ٢٨ ايلول (سبتمبر) .

ما أعظم الماء حين تنزل فيه

أخبروني بان الماء رائق ،
وان علي ان انزل فيه لاستحم ،
وربما كان الهواء بارداً بعض البرودة ، لكنهم قالوا
« حالما تنزل في الماء فلن تحس ببرودته » .

وهكذا اتجهت صوب الشاطىء بسرور ،
وما تولى أحد نصحي وارشادي لاعدل عما اعتزمته
بل كلهم استثاروا فيّ حميتي
بما يملأ الاذن من الاكاذيب الضاحكة .

وقد بدا المضيق بارداً رطباً ،
وكان الماء قارساً معتماً ،
لكنني اسرعت في ملابس استحمامي
متلدداً وسط رشاش الماء

صدقوني انني لحظة أن لمست الماء
ادركت ، عندئذ وفي ذلك المكان ،
بأن البحر النكد لم يخلق لي
انما خلق لدب قطبي

ولم أسبح مسافة بعيدة
ولم أستعمل طريقة الزحف في السباحة
(سألوني لماذا لم أبلغ حتى الخشبة
فقلت لهم استأجروا ردهة تقي السابحين)

لكنني شددت ملابسي المبتردة
حول اعضائي المرتجفة المزرقة
وعدت ادراجي الى غرفة الاستحمام
لانتعش للحظة او لحظتين .

وشعرت وكأني جثة محنطة
وأنا التف في ملاءة باردة كالثلج
ومكثت اكثر من ساعة
في تهدئة اسناني المصطكة

وانست قليلاً مع بيري
وبكيت لآلام اماندسون

لما حاولت بعث شيء من الحياة
في رؤوس اصابعي التي لم تزل متخدرة .

اعتبروا اذن من تجربتي
وحاذروا البحر العباب
حين تهب رياح ايلول القارسة
جافية كئيبة

لا تأبهوا بهذيان الذين يغرونكم بذلك
وقابلوهم بتجهم المرتابين
لان اكبر خدعة خاطئة يمكن ان تجذب الاحمق
هي قولهم : « ما أعظم الماء حين تنزل فيه » .

ي . ج . اونيل

وربما لم تكن مصادفة تلك التي دفعته لان يضع آخر قصيدة ساخرة بعنوان « اعصفي ، اعصفي يا رياح الشتاء » . ولازمتها تعبر عن كره لجو كانون الاول (ديسمبر) .

وعندما امعنت النظر في « القصائد » الاخرى وجدت الكثير مماهو ضحل التجربة والقليل من أمارات الموهبة الادبية. ومع ذلك فقد كان سطر هنا وهناك يضطرني الى التوقف فجأة . والرباعية التالية يمكنها ان تجيء ملائمة حين توضع على الصفحة الاولى في مسرحية « قمر الكاريبيين » :

ذلك انه عظيم ان استلقي عند الابواب
في الليلة الاستوائية المتلألئة ،
عندما تكون السماء صافية والنجوم تبدو قريبة
وخط المخر ذيلاً من ضياء .

لم يكتب في المصحة الا القليل من الاشعار ؛ وفي ذلك الوقت بدأ اونيل يفكر في المسرح بصورة جدية . لقد كانت اسهاماته في التلغراف شهوة من شهوات شبابه الفنية ولم اشر لها الا لانها كانت جزءاً من تطوره ككاتب . وقد قمت بحذف نماذج اخرى كنت نقلتها حرفياً من التلغراف بناء على رغبة اونيل . قال لي : « انت تقرأ معاني في قصائدي . اما انا فكنت احاول كتابة شعر فكاهي شعبي صحافي لجريدة تصدر في بلدة صغيرة ، وانه ينبغي ان يحكم على ذلك الشعر ـ كله تقريباً ـ على اساس ذلك القصد » .

وفي عام ١٩٣٠ قام رالف سانبورن ، وهو شاب متحمس لجمع آثار اونيل ومحقق عنيد ذو ضمير حي ، بتعقب كل ما استطاع التأكد من صحة نسبته من اشعار اونيل المطبوعة . وعندما اقترح علي اعداد ببليوغرافيا لكتب [1] اونيل وافقته ونشر الكتاب في عام ١٩٣١ وكان لسانبورن الحظ الاوفر في

---

١ A Bibliography of the Works of Eugene O'Neill من وضع رالف سانبورن وباريت هـ . كلارك . نشر راندوم هاوس في نيويورك عام ١٩٣٠ .

كتابته تقريباً . وهو غـير مكتف بوضع المسرحيــات بل وضع ايضاً كل الاشعار التي ظهرت في التلغراف وطبعهـــا والاشعار الغفل التي اكتشفها في مكان آخر . وقد وجد أن النموذج الاول المطبوع لاونيل هو قصيدة عنوانها : «حر» ؛ [1] وقد طبعت هذه دون توقيـع في نيسان (ابريل) من عـــام ١٩١٢ في Pleiades Club Year Book . ونشر اونيـــل شعراً آخر له في الصحف الآتية New York Call عام ١٩١٤ ، وفي صحيفة النيويورك تريبيون ١٩١٥ ، وفي الجماهير[2] سنة ١٩١٧ .

---

١ Free

٢ The Masses


المسرحيات

المسرحيات الاولى

لم يبق من الثلاث عشرة مسرحيــة التي كتبهــا قبل دخوله كامبردج الا ست مسرحيات . وكانت اولى هذه المسرحيات هي مسرحية « زوجة العمر » [1] لكنها لم تنشر ولم تخرج على المسرح انما كتبت لـكي تمثل « كفودفيل » . وقد اتته فكرتها عندما كان يمثل مع والده Orpheum circuit وكان قد كتبها مباشرة بعد ان غادر جاي لورد . قــال لي انها اول وآخر مسرحيــة كان يتوق الى تسجيلها باسمه في دائرة البريد لكنه اضاف بأنها كانت اسوأ مسرحية كتبها على الاطلاق . وكانت مسرحية «الشرك»[2] اول مسرحية يهتم بها ويحافظ عليها . وكان قد كتبهـا في خريف عام ١٩١٣ وظهرت هي ومسرحية الظمــأ [3] في كتاب واحد احتواهما مع مسرحيات اخرى في العام التالي .

الظمأ ومسرحيات اخرى

لم يحفظ من المسرحيات الواحدية الفصول عام ١٩١٤ سوى: « الظمأ » ، وَ « الطيش » [4] « والتحذيرات » [5] و « شرقاً نحو

١ A Wife for Life
٢ The Web
٣ Thirst
٤ Recklessness
٥ Warnings

كارديف » . وهناك مسرحيتان اتلفتا ولم تمثلا على المسرح همـا مسرحية «خبز وزبد» ، وهي مطولة ، ومسرحية «الاجهاض»[1] وهي قصيرة. اما مسرحيتا : «شرقاً نحو كارديف» و«الظمأ» فقد كانت مثلتهما على المسرح فرقة ممثلي بروفنستون قبل عامـين . وهذا يوصلنا الى مجموعة من المسرحيات التي يمكن لنا ان نصدر عليها حكماً ما وهي «الظمأ» والمسرحيات الاربع التي ظهرت معها في كتاب واحد .

ان المسرحيـات الخمس التي احتواهـا الكتاب الموسوم بـ «الظمأ» تلاقي استنكاراً ولن يعاد طبعها بترخيص من اونيل . مسرحيتـان فقط حصلنا على ترخيص بانتاجهما هما : « الظمأ » و « الضباب » رغم ان كلتيهما مثلتا من قبل ممثلين هواة .

اما «الشرك» فيأتي ترتيبها الاول من حيث تسلسل الكتابة . وانه لما يرضي أولئك الذين اشتكوا من تجديف اونيـل ، ذات مرة ، ان يعلموا بأن اولى مسرحيـاته التي كتب لهـا البقاء تستهل بهذه العبارة : « الهي ! يالهذه الليلة ! » . وهذه مسرحيـة ميلودرامية وقحة تدور حوادثها حول مومس وحام لها . والمنظر هو : « غرفة قذرة في بيت في الطـابق الاعلى يقع على الجانب الاسفل من ايست سايد في نيويورك » . اما المرأة فلديها طفل وهذا يزعج ستيف[2] فيصرعها وفي الوقت المناسب يأتي رجل

---

١ Abortion

٢ Steve

آخر لينقذها منه . ويخبرها القواد انهـــا اذا ما غادرت المكان او ارادت المقاومة فانه سيرسلها الى السجن ويأخذ منهـــا طفلها . ذلك وقوع في الشرك ! واستطاع سحر المرأة ان يجتـــذب القادم الجديد ، وهو رجـــل هارب من وجه العدالة ، فيعطيهـــا نقوداً لتهرب معه ؛ الا ان ستيف ، الذي كان مختبئاً في مكان قريب ، يدخل الغرفة ويقتل الرجل ويشهر مسدسه في وجه المرأة ليربكها عند مجيء رجال الشرطـــة الذين يصلون ، فعلاً ، في اللحظـــة التالية ، وتؤخذ المرأة بينما طفلها يصرخ : «ماما ، ماما» . ويأتي رجل يلبس ملابس عادية فيأخذ الطفل ويقول له : « لقد ذهبت امك وانا الآن امك » ثم يسدل الستار .

اما مسرحية «الظمأ» ، وتدعى «مأساة» ، فهي اكثر اصالة في فكرتها ومادتها . ان اشخاصها ثلاثة : الاول جنتلمان والثـــاني راقصة والثالث بحار خلاسي من جزائر الهند الغربية . اما المنظر فيقوم على خشبة انقاذ (طوف) من سفينة بخارية محطمة في عرض المحيط . « هنا وهناك على سطح الماء الساكن ترى زعانف القرش وهي تضرب السطـــح فتكون دوائر تتسع ببطء » . وتستهـــل المسرحية بهذه الاسطر :

« ـ الراقصة ـ (تتخذ وضـــع جلوس وتلتفت بحنو الى الرجل النبيل) : يا الهي ! ان هذا الصمت ليدفع بي الى الجنون ! لماذا لا تكلمني ؟ الم تلح لعينيك سفينة بعد ؟ » .

والحادثة ترينـــا بقايا اناس ثلاثـــة تعساء يموتون عطاشاً .

ويجلس البحار بعيداً يغني « اغنية زنجية رتيبة » . اما الجنتلمان والراقصة فيخطر لها بأن لدى البحار كمية كافية من ماء الشرب مخبأة في مكان ما فتدنو منه المرأة وتعرض عليه عقدها مقابل شربة ماء الا ان البحار يتشبث بانكاره لوجود ماء معه . فتعرض عليه نفسها الا ان الزنجي البليد لا يحرك ساكناً . وعندما تموت ، بعد ذلك بقليل ، يبدأ الزنجي باظهار اهتمامه بالحياة فيشحذ سكيناً له ويحملق في الجسد الممدود امامه ويخاطب الجنتلمان قائلاً : « سنأكل . سنشرب » . وعند ذلك يقذف الرجل الجنتلمان بجثة المرأة في مياه المحيط . اما الزنجي الذي يستحيل غضبه الى جنون فيغمد سكينه في ظهر الرجل ويتشبث هذا بالزنجي في يأس ويقع الاثنان عن حافة الطوف في مياه البحر . « وتحدق الشمس من فوق كأنها عين الله الكبيرة الغاضبة ... وعلى الطوف ينبعث شعاع من العقد الملقى عندما تنعكس عليه اشعة الشمس » .

وقد كتبت المسرحية باسلوب خطابي عنيف فيه مبالغة ؛ إلا ان فيها شيئاً من الاخلاص لا ينكر. ان فكرة المسرحية الاساسية تذكرنا بجاك لندن . ولن ادهش اذا ما علمت بأن نمو المواقف فيها وتطورها يعود الفضل فيه الى الفصول الختامية المشرقة لقصة « نداء الوحش » .[1] وان خير ما يمكن قوله عن مسرحية « الظمأ » هي انها مشهد ميلودرامي متسلسل جريء .

اما مسرحية « الطيش » فهي دراما انتقامية سريعة الحركة

---

١ The Call of the Wild

فيها من التقليد والمحافظة بقدر ما في أي رواية من روايات جراند جويجنول [1] : زوج يعود الى بيته فيعلم بأن زوجته على علاقة بالسائق ؛ وبعد ان يستقي الحقائق من خادمة غيرى يطرد السائق من خدمته مع علمه بأن في مقود السيارة خللاً ،وعلينا هنا ان ننتفض لدى معرفتنا بان الرجل ركب السيارة لتسير به الى حتفه. ويموت فعلاً وعندما تجلب جثته تقتل المرأة نفسها .

وتتكون مسرحية « التحذيرات » من مشهدين يرينا الاول منهما عامل لاسلكي وهو في بيته : جانب مثالي من جوانب الحياة مأخوذ من طريقة برونكس [2] في كتابة المسرحيـة الواقعية التي اشاعها يوجين والتر . فهذا ناب [3] يعمل على ظهر سفينة من عابرات الاطلسي وقد علم الآن ولأول مرة بأنه ، في أية لحظة ، عرضة للصمم . إلا انه ، من اجـــل عائلته ، لا يجرؤ على ان يكتب هذه الحقائق لمستخدميه .

اما المشهد الثاني فيكون في غرفـــة ناب على ظهر السفينة في عرض المحيط . وتتعرض الباخرة للغرق فيرسل عامل اللاسلكي يائساً الاشارات المتتاليـــة في طلب النجدة الا انه لا يتلقى أية اجابة . ويصرخ في وجه الربان قائلاً : « يا إلهي ! لقد حلّ ما كنت اخشاه ! انني لا اسمع شيئاً . لقد حدث مـــا توقع الطبيب

---

١ Grand Guignol

٢ Bronx

٣ Knapp

حدوثه ... اوه ، كان عليّ ان اخبرك سيدي قبـــل ان نبدأ ـــ لكننا تعساء ، وانا ... » الخ . ثم يلقي بنفسه في الماء .

وهنا توجد نواة مسرحية جيدة ـــ او ربما مجرد مشهد جيد ، لكن المسرحي الشاب فسر فكرته تفسيراً مسرفاً في التقيد بالمعنى اللفظي دون المهارة الضروريـــة او الخيـال اللازم . ولم تكن الضرورة ملحـــة لان يبدأ مسرحيته بمشهد كامل يرينا فيه عائلة الرجل : كل مـــا كان على الكاتب ان يفعله هو ان يوضح بأن العامل ما كان ليستطيع ، ابـــداً ، التخلي عن عمله . ثم ، وهذه قضية اكثر اهمية ، ما كان على ناب ان يصرح بما قال له الطبيب فاذا ما اصابه الصمم على حين غرة ومن غير انذار فلن يلام على ذلك ؛ ولما كان عليه ان يكذب فقد كان باستطاعته ان يجد كذبة ملائمة . والمسألة هي انه يحس بمسؤوليته ، وهـذا أمر طبيعي ، لكن كان من الضروري ان يمر بعض الوقت حتى يـدفعه تأنيب ضميره الى الاعتراف بالذنب .

اما مسرحيـة « الضباب » [1] ، وهي افضل المسرحيات التي احتواها الكتاب المذكور ، فهي اولى مسرحياته التي يحاول فيها اونيل ان يتخطى حدود الواقعية السطحية وان يرفـــع لواء نوع فريـــد من « ما فوق الطبيعة » استعمله اخيراً بطريقة جديرة بالملاحظة .

والمنظر هو : « قارب نجاة تابع لباخرة ركاب يجرفه التيـار

---

١ Fog

بعيـداً عن شواطىء نيوفاوندلند الكبيرة ويظلل البحر الساكن ضباب كثيف » . اما اشخاص المسرحية فهم : شاعر ، ورجل اعمال، وامرأة ريفية بولندية معها طفلها ميت ثم بحارة وضابط . وفي قارب النجاة توجد المرأة وطفلها الميت والشاعر ورجل الاعمال وقد جرفوا حتى اصطدموا بحافة جبل جليدي عائم وظلوا هناك ينتظرون النجدة . ويسمعون صوت صفير باخرة ويريـد رجل الاعمال ان يصيح بأعلى صوته طالباً النجدة من ملاحيها إلا ان الشاعر ، حرصاً منه على الا تصطدم الباخرة بجبل الجليد العائم ، يمنعه من ذلك . والى هذا المدى نرى بأن المسرحية ليست نسخة مأخوذة من الحياة : ذلك لان الشاعر تجسيد رمزي للمثاليـة ورجل الاعمال شخصية مجردة تمثل المادية . ولوهلة يبدو وكأن الجميع فقدوا ، ثم ينقشع الضباب ويدنو القارب من الشاطىء . وكان صوت « الطفل » [1] هو الذي ارشد البحارة اليهم . وفي نفس الوقت تموت المرأة الريفية . ان المشهد دراماتيكي للغاية :

ـ الضابط : ما اسوأ هذا ! لكن الطفل على ما يرام طبعاً ؟

ـ الشاعر : لقد مات الطفل منذ اربـع وعشرين ساعـة . مات مع بزوغ فجر يوم امس . . .

ان مسرحية الضباب حكاية خيالية تنتهي بومضة من الجمال . وهي من الناحيـــة التكنيكية تتفوق على المشاهد التي تدعى « بالتعبيرية » في مسرحية « القرد الكثيف الشعر » .

---

١ Child

ما الفكرة التي يكونها المرء عن المسرحيات التي تضمنها كتاب « الظمأ » اذا لم يكن ذلك المرء يعرف أي شيء آخر عن مؤلفات الكاتب الاخرى ؟ من الصعب تحديد ذلك . وانه لمن اليسير على القارىء ان يرى، عرضاً، في تلك المسرحيات دلالات نبوغ وعبقرية وان يجد فيها بوادر تعد بمستقبل خلاق ؛ هذا اذا ما صادف واطلع على آخر مؤلفات الكاتب قبل قراءة هذا الكتاب .

لكنني لا استطيع ان ارى فيها اكثر من تجارب قام بها ناشىء موهوب . وهي ترينا بأن لدى الكاتب بعض الالمام بالجانب التكنيكي لبناء المسرحية وان تلك المسرحيات تتمتع بامكانيات درامية ، وان خير ما فيها هو انها ترينا الكاتب الشاب وهو يحاول ان يقول شيئاً عن الحياة . وفيما عدا مسرحية « التحذيرات » فان الكاتب استطاع ان يصل الى اعماق موقفه ثم حاول ان يمسرحه . كان قاصراً في تخطيطه لشخصيات المسرحية وفي ادارة الحوار فيما بينها . وهنا يلجأ الى العبارة التقليدية والى استعمال الميلودراما . انه لم يزل عاجزاً عن ان يفيد افادة كبيرة مما تعلمه من الحياة ، وهو ، وهذا طبيعي في حال كاتب ناشىء ، شغوف بأن يدخل في حبكة مسرحياته عنفاً جاهزاً يتمثل في القتل والانتحار .

التجربة

كانت مسرحيتاه التاليتان مكتملتين طولاً : «خبز وزبد» وهي

في اربعة فصول، و«العبودية» [١] وهي في ثلاثة فصول . ولم تمثل اي من هاتين المسرحيتين او تطبع وقد كتب ازاءهما في القائمة الرسمية من مؤلفاته : « اتلفتا » ، وكلتاهما كتبهما اونيل في عام ١٩١٤ قبل ان يذهب الى جامعة هارفارد .

اما مسرحية « شرقاً نحو كارديف » وهي المسرحية الوحيدة الناضجة فعلاً ومما كتبه ايام التلمذة والتدرب فكانت هي الاخرى حصيلة عام ١٩١٤ . قال اونيل عام ١٩٣٥ انها كتبت في نيو لندن ربيع عام ١٩١٤ « خلال العام الاول من مباشرتي كتابة المسرحية » . ثم تلتها مسرحية « الاجهاض » وهي مسرحية في فصل واحد انتجت عام ١٩١٦ الا انها لم تطبع . وفي عام ١٩١٥ اتت المسرحيتان اللتان كتبتا تحت اشراف الاستاذ بيكر في الحلقة الدراسية « ٤٧ » بهارفارد . الاولى ، وهي في فصل واحد ، تدعى « الطبيب العزيز » والثانية ، وهي مطولة ، وتدعى « المهندس الثاني » ويطلق عليها ايضاً اسم « الموازنة الشخصية » وقد مر ذكرهما آنفاً . وفي نفس العام كتبت ايضاً : «قرع على الباب» [٢] (وهي ملهاة) و«سنايبر» [٣] وبيلشاصر [٤] وهي في ستة مشاهد مقتبسة من الانجيل وقد كتبت بمشاركة صديق لاونيل وزميل له في الدراسة يدعى كولنفورد؛ [٥]

---

١ Servitude
٢ A Knock at the Door
٣ Sniper
٤ Belshazzare
٥ Colin Ford

وجميع هذه المسرحيات من ذوات الفصل الواحد . امـــا الاولى والاخيرة من هذه المجموعـــة فلم تطبعا او تمثلا لكن مسرحيـــة « سنايبر » فقد قدر لها ان تنتجها فرقـــة ممثلي بروفنستون وذلك عام ١٩١٧ في مدينة نيويورك ؛ الا انها لم تنشر .

وقد أتيح لي أن اقرأ مسرحية «سنايبر» عندما كنت اتصفح ملفات فرقة بروفنستون في مقرها وربما كانت هذه المسودة هي النسخة الوحيدة الموجودة للمسرحية . وهي تفوق في جودتهـا معظم المسرحيات التي ظهرت في كتاب « الظمأ » . وهي تروي لنا قصة فلاح بلجيكي قتل الجنود الالمان ابنه وزوجته ، فيدفعه يأسه الى محاولة تحدي الاوامر فيأخـذ باطلاق النار على الجنود البروسيين اثناء مرورهم في اراضي قريته فيلقى القبض عليه في الحال ويعدم رمياً بالرصاص . ورغم ان المسرحية عاطفيـة الى حد بعيد إلا انها ، بحق ، مشهد قصير مثير .

وفي عام ١٩١٦ كتبت ثماني مسرحيات قصيرة وواحـــدة مطولة . ومن هذه الثمانية اربع مسرحيات لم ترَ النور اذ لم تمثل او تطبع . وهي: «رجل السينما» [١] وهي ملهاة ؛ و «الفظاعة» [٢] وهي من نوع البانتومايم [٣] . و «G. A. M.» وهي كوميديا من نوع

١ The Movie Man

٢ Atrocity

٣ البانتومايم نوع من المسرحيـــة المضحكة الصامتة التي تعتمـــد اثارة الضحك بواسطة حركات اليدين (المترجم) .

الهزليـــة المضحكة . واخيراً « الآن اسألك » [1] وهي كوميديا هزلية مضحكة في ثلاثة فصول .

امـــا المسرحيات التي استبقيت فهي : « قبل الافطـار » و « الزيت » و « في منطقة الغواصات » و « الرحلة الطويلة الى الوطن » وأخيراً « قمر الكاريبيين » .

ولم تكتب أية مسرحيــة في عام ١٩١٧ [2] ولم تصدر له إلا قصة قصيرة بعنوان « غداً » [3] نشرتها له مجلة « سفن ستارز » . وقد بنيت فكرتها على حادثة وقعت لرجل انجليزي كان اونيل قد عاش معه في نيويورك . وكان مراسلاً حربياً ثم ابتلي بالوان شتى من سوء الحظ . « عندما تعرفت عليه كان دائمـــاً يعيش في عالم الغد . وعندما كان يجد عملاً في احدى الصحف فانـــه لا يستمر فيه الا بضعـــة ايام ثم يستسلم للسكر عندمـــا يقبض أول اجر اسبوعي .

وليست القصة جديرة بالملاحظة بصفة خاصة لكن من الجدير بالملاحظة ان يتقمص البطـــل جيمي تومورو في مسرحية « بائع

---

١ Now I Ask You

٢ هـــذا القول يعتمد على قائمة يفترض انها صحيحة نشرت في اواخر العقد الثاني . وفي الطبعة التي صدرت عن "Wilderness" (١٩٣٥) وضـــع اونيل ملاحظات مختصرة لكل جزء مخبراً متى واين كتبت المسرحيات المدرجة في الكتاب . وهناك بعض التباين بين القائمة التي استعملتهـــا وبين ملاحظات اونيل الخاصة ، لكن المسألة ليست على جانب كبير من الاهمية باي حال .

٣ Tomorrow

الثلج آت » شخصية الرجل الانجليزي . وفي عـــام ١٩١٨ كتب اولى مسرحياته المطولة فوصلت المسرح وكانت بعنوان « وراء الافق » [١] . ولم يتخلف عن الانتاج من مسرحيـات تلك السنة سوى اثنتين : « الى ان نلتقي » [٢] و « شل شوك » [٣] وكلتاهما في فصل واحد . اما المسرحيات التالية اسماؤها فكلهـــا انتجت ونشرت وهي : « الحبل » [٤] و « الطفل الحـالم » [٥] و « حيث يصنع الصليب » [٦] وكلها من ذوات الفصل الواحد .

واما مسرحية « القشة » [٧] ، التي مثلت عـام ١٩٢١ ، فهي مسرحية طويلة كتبت في اواخر عام ١٩١٨ .

وفي عام ١٩١٩ كتبت ثلاث مسرحيـــات ذات فصل واحد وهي :

«الشرف عند آل برادلي»[٨] و «البوق» [٩] و «التعويذ». [١٠]

ومن بين الثلاثة لم تنتج سوى « التعويذ » لكن الثلاث كلهـــا لم تطبع . وتروي لنا مسرحية « التعويذ » قصة شاب متبرم كافر

١ Beyond the Horizon
٢ Till We Meet
٣ Shell - shock
٤ The Rope
٥ The Dreamy Kid
٦ Where the Cross Is Made
٧ The Straw
٨ Honor Among the Bradleys
٩ The Trumpet
١٠ Exorcism

بالحياة في الاحياء القذرة التي وجد فيها ، فهو يأخذ جرعة من السم الا ان اثنين من اصدقائه السكارى يستدعيان طبيباً فيحضر في الوقت المناسب لانقاذ الشاب .

وفي نفس العام كتب اونيل مسرحية اخرى اسمها : «كريس كريستوفرسن »[1] . ومنذ هـذا العام والى اوائل عام ١٩٤٠ لم يكتب اية مسرحية ذات فصل واحد .

وبانتاج مسرحية « وراء الافق » عام ١٩٢٠ تقريبـاً تكون مرحلة التجربة والتلمذة في حياة اونيل قد وصلت الى نهايتها .

قال في مقابلة للنيويورك هيرالد تربيون معه (١٦ تشرين ثاني ـ نوفمبر ١٩٢٤) « لم اعـد اشغل نفسي بمسرحية الفصل الواحد بعد . انهـا نموذج لم يعد يقنعني او يرضيني اذ انني لا استطيع الاعتماد عليها الى مدى بعيد . ان مسرحية الفصل الواحد واسطة جيدة لنقل مادة شعرية او مسائل روحية لا يمكن لهـا ان تبسط على امتداد مسرحية مطولة » .

قمر الكاريبيين ومسرحيات اخرى في فصل واحد

في اوائل عام ١٩١٩ طبعت مسرحيـة قمر الكاريبيين وست مسرحيات بحرية اخرى في كتاب واحد . والى جانب المسرحيـة التي يحمل الكتاب اسمها طبعت فيه المسرحيات التالية : « شرقـاً نحو كارديف » و « الرحلة الطويلة الى الوطن » و « في منطقـة

١ Chris Christopherson

الغواصات» و «الزيت» و «حيث يصنع الصليب» و «الحبل» .
وكانت الوحيدة من بين هذه المسرحيات التي اتيحت لي فرصة مشاهدتها هي «في منطقة الغواصات» . وكانت ذكرى مشاهدتها لم تزل حية عندما تصفحت الكتاب الاول في ايار (مايو) من عام ١٩١٩ . وكنت آنذاك اراجع كتباً لجريدة Sun النيويوركية فقلت لجرانت اوفرتون ناشر الكتاب بأن هذا الرجل الذي يدعى اونيل يستحق مقالة خاصة . فقال « ليكن فقد سمعت اقوالاً حميدة عن هذا الشاب الناشيء . احجز كل المدى الذي تراه كافياً على صفحات الجريدة » . وقد اختتمت مقالتي بالكلمات التالية : « والآن وقد اوضحت مهارته في كتابة مسرحية الفصل الواحد والمسرحية ذات الفصول الثلاثة ، بالنسبة لي ولمديره على الاقل، فلست ارى مبرراً لعدم اعتبار اونيل كاتباً رائداً للمسرحية الامريكية . واونيل ليس بالانسان الكامل وهو لا يخلو من الضعف في التشخيص وفي الاسلوب الا انه مع ذلك مجهز بالامكانيات الفنية اكثر من اي شاب امريكي آخر . وكان انتاجه لمسرحية الظمأ والمسرحيات التي طبعت معها في كتاب واحد يعد بنبوغ وبمستقبل قيم ؛ وها هو الآن وقد بر بوعده في غضون هذه السنوات التي خلت لا يعوزه الا ان يطور نفسه ويوسع من افق تصوره للمرأة وللرجل ولمعتقداته غير عابىء بالنجاح المادي الذي لا بد أنه ملاقيه » .

وكنت في مقالتي قد اشدت كثيراً بمسرحية « في منطقة

الغواصات » ، لكن ملاحظاتي تلك عادت علي برسالة تلقيتها من اونيل يقول فيهـــا : « انا لا اتفق معك بأي وجه في تقييمـــك لمسرحية « في منطقة الغواصات » فهي تبدو لي اقل المسرحيـــات اهمية . وهي جـــد سهلة في تكنيكها التقليدي متخمـــة بالحيل المسرحية البارعة ، وهي في مداها الطويل كمسرحيـــة فودفيل ناجحة تبرهن برهاناً قاطعاً بان « وراء الاكمة ما وراءها » ولا بد . وليست تمثلني هذه المسرحية باي حال من الاحوال ولا هي تعبر عما اريد قوله . انها مسرحية مواقف يعوزها الزخم الروحي وتفتقر الى شعور الاقبال على الحياة . ولو انك اعطيت حبكتها الى كـــاتب مسرحي لا يملك إلا بعض القدرة على التشخيص لاستطـاع بشيء من الدأب ان يسردهـــا بسلاسة ... انني اعتبر « في منطقـــة الغواصات » عملاً تقليدياً للمسرح بما هو عليه » .

لم ازل اشعر هنـــا بأن اونيل يحاول ان يعبر عن ضيقه بما يستحسنه الجمهور . لقد راجت المسرحية رواجاً شديداً ، فكيف اذن يمكن لها ان تكون مسرحية من الدرجة الاولى ؟ المسرحية عبارة عن حادثة تقع على ظهر باخرة متأفقة تدعى جلينكيرن . السنة ١٩١٥ والزمن منتصف الليل بعـــد ان دخلت الباخرة في منطقة الغواصات . البحارة عنـــد منارة السفينة في حِالة هياج عصبي وتوتر شديـد ، بينما يتصرف احـــدهم وهـــو سمتي تصرفات تثير من حوله الشكوك مما يحمل الآخرين على الاعتقاد

بأنه جاسوس الماني . ثم يبدأون باستخراج صنـدوق صغير من حقيبته إذ يخشون ان يكون مليئاً بالمتفجرات . وبعد ان يغمسوه بحذر في دلو مليء بالماء يفتحونـــه . ويدخـــل سمتي بهدوء ويكتشف مـــا يحاوله اصدقاؤه لكن زملاءه يمسكون به قبل ان يستطيع القيام باي عمل ويربطونه بسريره . امـــا الصندوق فلم يعثروا بداخله إلا على حزمة رسائل من فتاة كانت هي خطيبـة سمتي ؛ وحين قرأوا الرسائـــل عرفوا انها تخلت عنه لأنه سكر فغادرها الى البحر يائساً . وتدل القصة على أن الرجال خجلوا مما فعلوا . وفي النهاية يحلون وثاق سمتي صامتين ؛ وفي هذه الاثناء تفرّ من احـــدى الرسائل اوراق ورد يابسة وتسقط على الارض . كيف يمكن لأونيل ان يندم على هذه اللمسة المسرحية !

ان مسرحية « في منطقة الغواصات » بالرغم مما فيها من اتجاه تقليدي تنضوي تحت ما قد يسمى قانون اونيل بنفس القدر الذي تنضوي فيه مسرحية « قمر الكاريبيين » التي تفوقها جودة . وانما تلتزم بمبدأ اونيل لان فيها عاطفة صريحة ورقة قلب وشفقـــة ورومانسية تكون اجزاء رئيسية من شخصيـــة سمتي وكوكي ومعظم افراد الجماعة الذين يلعبون ادواراً رئيسية في مسرحياته الاربع ذوات الفصل الواحد والتي انتجت جميعها مؤخراً تحت هذا العنوان العام « الباخرة جلينكيرن » . ان مسرحية « في منطقة الغواصات » تمثل الدراما العاطفية فهي رقيقة ومؤثرة مسرحياً ؛ وهي جزء ضروري في حلقة المسرحيات البحرية .

بيئة مسرحيات البحر

والغريب في امر مسرحية « في منطقة الغواصات » انها ، اذا انتزعت المسرحيات الثلاث المطبوعة معها في كتاب واحـــد ، لم تعد قريبة من الحيـــاة الواقعية او مثيرة بالقدر الذي هي عليه ؛ والامر الاكثر غرابة هو ان المسرحيات الاخرى: «قمر الكاريبيين» ، و «شرقاً نحو كارديف» ، و «الرحلة الطويلة الى الوطن» ، تبدو من دونها ناقصة ، وغير واقعيـة او مؤثرة كعمل درامي او كصورة منتزعة من حياة السفن .

كلا ، لقد صنع اونيل خيراً مما يعرف عندما كتب مسرحية « في منطقة الغواصات » . وقـد لاحظت لدى مشاهدتي مجموعـة المسرحيات بأنه وضع في كل منها لمسة خاصـة ليختتم من مجموع تلك اللمسات الصورة كلهـا . ففي « شرقاً نحو كارديف » يتلو دريسكول دعاءه . وفي «الرحلة الطويلة الى الوطن» بحار عاطفي قتله رجـــال يجهلون البحر ، وتختتم المسرحية بلمسة سخرية تخفي وراءها العاطفـــة المبتذلة بينما نجد سمتي في « قمر الكاريبيين » يستذكر في رقة . على ان مسرحية « قمر الكاريبيين » ، مع تقديرنا لكل الاحتمالات ، افضل من مسرحية « في منطقة الغواصات » .

اونيل يتحدث عن مسرحيات البحر

وفي الرسالة التي اقتطفت منها قبل قليل يستمر اونيل قائلاً :

« ... اما مسرحية « قمر الكاريبيين » على سبيل المثال (وهي أحبها الى نفسي) فانها عمل يمثلني بجدارة . فروح البحر – وهي شيء كبير – تقوم في المسرحية الاخيرة بدور البطل. اما مسرحية « في منطقة الغواصات » فكان من الممكن ان تحدث في بيت يسكنه عمال مصنع ذخيرة . دعني اوضح ما أريد الوصول اليه بأمثلة مفيدة . ان سمتي في جو مسرحية « في منطقة الغواصات » الخانق يرتقي الى مصاف الابطال الذين يجتذبون عواطفنا السطحية . وفي مسرحية « قمر الكاريبيين » ، تلك المسرحية التي تستند على أسس من الجمال المتصف بالحزن لانه جمال ابدي باعتباره احدى الحالات الكشافة لحقيقة البحر ، فان الايماءات الشبحية للاشفاق الذاتي[1] تقل الى مداها الصحيح من عدم الاهمية كما ان عويل ضعفه يضيع في الصمت المبتذل الى حد الازعاج ، وهنا نجد مجالاً للحكم عليه – وعلى الآخرين – ونجد ان وقفته المفرطة في العاطفية لا تنسجم مع الحقيقة ولا تتناغم مع الجمال كما هو الحال في غوغائية اصدقائه الصادقة . وانا ارى ان مسرحية « قمر الكاريبيين » تنسجم مع الحقيقة وكذلك مسرحية « وراء الافق » بينما « في منطقة الغواصات» تستعيض عن الحقيقة بالعاطفية المسرحية المفرطة . ولا انوي ان اقول شيئاً في قيمة الطريقة التي كتبت فيها المسرحيتين القصيرتين ما عدا انني اعتبر ان « في منطقة الغواصات » عملاً مسرحياً تقليدياً في الصورة التي هي عليها بينما اعتبر « قمر الكاريبيين » محاولة لبلوغ مستوى اعلى

---

١ self-pity

واسمى من القيم . وانا آمل في ان افضي لك بهـذه الامور عندما نلتقي . وربما استطعت ان اشرح لك طبيعة مشاعري حول القوى المبهمة الملزمة التي تتحرك من خلف الحياة والتي اطمح في ان اعكس لها ظلاً على مسرحياتي » .

انني لم ار «قمر الكاريبيين» حتى بُعِثَتْ ، بعد عام أو عامين من ظهورها ، في كتاب ، وإلاّ كنت اكثر حماسة لها عندما راجعتها اول مرة . انني ارى فيها محاولة موفقة لاظهـار بعض العواطف من خـلال استعمال النثر الايقاعي لا في روح البحر وحدها بل في وحدة الانسان في محضر من الطبيعـة . لقد خلق اونيل ، فعلاً ، وبأقل التأثيرات ، اسساً لمسرحه ووضع ازاءها بقايا رجولة محطمة . الا ان في المسرحية شيئاً من النقص وهي لا تكشف بالتمام عن اسلوب كاتبها كما يعتبرهـا هو . لقد تصور اونيـل موقفه وشخصياته في صورة حادثة قصيرة حاسمة في ملحمة كبيرة لم ينوه عنها الا بايجاز . وان الكلمات التي يتفوه بها الرجال والنساء في مسرحيته على صحتها وملاءمتها ، تخفق احياناً في ان تهز داخـل نفسي اوتاراً يفترض انه استمع اليهـا عندمـا خطرت الفكرة اول مرة . ان تلك الكلمات ضئيلة التأثير الى حد ما ؛ وهي بحاجة الى مثـل ذلك الغنى الذي يمنح كلمات كونراد (واعني بذلك حواره ـ وان كان من غير المناسب ان يقـارن وصفه بالحوار الذي يخلقـه كتاب المسرحيـة) طلاوة الشعر وسحره . ان اونيل يترك الشيء الكثير للمخرج ونجار المسرح

ذلك لان الدراما ، وهي الشعرية في مفهومها ، ينبغي ان تكون شعرية في تنفيذها واخراجها. لكن « قمر الكاريبيين » ، مع ذلك ، ذات قوة لا يستهان بها . ولا يوجد في المسرحية قصة في الواقع : وانما هناك بحار يتحدث عن احلامه وخيبة اماله بصوت عالٍ بينما ينهمك اصدقاؤه في السكر والملذة . ثم يحدث شجار بينهم فيقتل منهم رجل ويسدل الستار .

ولا عجب في ان ينظر اونيل الى هذه المسرحية باعجاب كبير. لقد كانت كما وصفها هو، « اول انقطاع حقيقي بيني وبين التقاليد المسرحية. وقد بادرتُ الى هذه الخطوة مبدئياً ثم اعقبتها المسرحيات الاخرى بصورة منطقية » .

سبق لي ان تحدثت عن « شرقاً نحو كارديف » . والذي اود ان اضيفه هو ان هذه المسرحية كانت افضل المسرحيات التي كتبت خلال الاعوام الثلاثة الاولى ؛ كذلك كانت اولى مسرحيات اونيل التي انتجت على المسرح . المنظر : اعلى مقدمة السفينة جلينكيرن اي نفس منظر « في منطقة الغواصات » ، والشخصيات الهامة فيها هي نفس شخصيات « الرحلة الطويلة الى الوطن » و « قمر الكاريبيين » . اما احداثها فتقع في ليلة « كثيفة الضباب في منتصف طريق الرحلة بين نيويورك وكارديف » . وبينما يستلقي البحار يانك في فراشه محتضراً يأخذ الآخرون برواية القصص وتبادل الذكريات. وتزداد حالته سوءاً فيأخذ بالهذيان متمنياً لو انه لم يذهب الى البحر قط ، ثم يموت .

انها حادثة مثيرة متوترة لا تدعي لنفسها المستوى الرفيع . الا ان فيها اثراً ضئيلاً للمسرح بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة . انه لمن العسير على المرء ان يصدق بأن هذه المسرحية كتبها نفس الرجل الذي كتب « الطيش » و « التحذيرات » في سنة واحدة .

اما «الرحلة الطويلة الى الوطن» فهي اوسع وادق صنعاً وهي كما يقول جورج ميدلتون عن مسرحياته الخاصة ذات الفصل الواحد ، «ملخص لدراما واسعة قائمة في اساسها ايحاء» . ويبدو ان ميدلتون اخذ هذه المسرحية مأخذ جد .

والمنظر «حانة صغيرة في مكان منخفض على شاطىء لندن» . وبحارة الباخرة جلينكيرن قد استلموا تواً اجورهم . ويرفض اولسن السويدي بحكمة ، وهو يحفظ في جيبه مدخرات عامين كاملين ، ان يشرب . لقد دأب ، منذ زمن طويل ، على التخطيط للعودة الى الوطن والاستقرار هناك في مزرعة لكنه كان يبذر اجره كلما قبضه . وكان اخيراً يبدو وكأنه كاد يستيقظ من حلمه . لكنه يقع في شرك نصبه البحارة له اذ يعطونه مشروباً يفقده الوعي فيسرقونه ويضعونه على ظهر باخرة تطوف ، لمدة عامين ، في رحلة حول رأس هورن .

ويعود رفاقه فيعلمون بأنه ذهب ويقال لهم بأنه ذهب مع احدى الفتيات فيغمغم دريسكول قائلاً : « من كان يظن بأن اولي سيكون شيطاناً مع النساء بهذه الصورة ؟ ولعل من حسن الحظ انه صاح والا فان الفتاة تسلبه آخر قرش من نقوده . (ثم ملتفتاً

الى كوكي الذي غلب عليه النعـــاس) ماذا تطلب ايها الحقير ؟
(ثم الى جو) اعطني ويسكي . ويسكي ايرلندية ! »

هذه هي القصة ؛ ان الملاحظة الساخرة في النهاية هامـــة . ورغم ان شيئاً من العاطفة والالم يشيع في الحادثة الا ان اعتبارها مأساة امر عسير . لقد جلب المؤلف سوء الحظ للسويدي بحيله ، ذلك لان ورطتـــه ليست اكثر من حظ عاثر . ونحن نرى في مسرحية « الزيت » شيئاً يختلف عن هذا كله . ان موضوعها من الموضوعات التي لم يسأم بلزاك تكرارها ـ رجل يبذل كل وكده كي ينجز مهمة نصب لها نفسه . ذلك هو القبطان كيني ، حوات عات من سكان نيو انجلند ذو انفة واعتزاز بالنفس لا يقهران . وفي نهاية تجوال العـامين يستعفي بحارته لانـــه لم يحرز سوى حصة صغيرة من « زيت » الحوت . وهو يقول « انهـــا ليست النقود هي التي تبقيني في البحـار الشمالية يا توم لكنني لا استطيع العودة الى بلدي باربعمائة برميل من الزيت لا قيمة لها . انني أوثر ان أموت تعفناً ، انني آليت ان لا اعود في كل ايام حياتي باقل من سفينة مليئة . اليست تلك هي الحقيقـة ؟ » ويغدو البحارة في حال تمرد وتكاد زوجة القبطان تفقد صوابها المـــاً من الوحدة والقلق. ان منظر انهيارها التام هو الشيء الوحيد الذي فـــلّ من عزمه على الذهاب الى « الزيت » . ولدى رؤيته حالتهـا يوافق على الابحار الى الوطن ؛ الا ان منظر البحر الواسع أمامه ورؤيته للحيتان تجعله يبدل رأيه . أما الزوجة ، فانهـــا تعرف ما يجري وقد بلغ عقلها حد الانهيار .

هنا توجد مادة تراجيدية . وتقترب مسرحية « الزيت » من المأساة بقدر ما تقترب منها اية مسرحية ذات فصل واحد . نحن لا نلمس هنا موقفاً ثابتاً يسعى لاحداث « حركة » مسرحية . فهنا رجل تسوقه عاطفة لا تقاوم ؛ وعلى العكس منه يقف بحـارة متمردون وزوجة تتوقف سعادتها وسلامة عقلها وحياتهـا على عودته الى الوطن . وهنا توجد العناصر التي تعجل في المـأساة . وحين تجيء لحظـة محاكمتـه تمتحن شخصيتـه الى آخر حد ؛ وبسبب ما هو عليه يقرر تقريره الحازم .

ان مسرحية قمر الكاريبيين لا تقف بالمقارنة إزاء « الزيت » برغم غنى جوها وجودته . ففي « الزيت » اشعر بأن لا مفر من نهاية مأساويـة : ان الامر يبدو وكأن الكاتب احجـم عن وضع كل الحقيقة التي تسيطر على جوهر موقفه متردداً في بسطها بكل ما فيها من قسوة .

ان الكتاب من الدرجة الثانية هم الذين يشعرون المرء بأنهم يستمتعون بالرعب والأسى اللذين يستبـدان بالشخصيـة التي يخلقونها . وربما فسر لنـا هذا لماذا يمزج شعراء التراجيديا العظماء اعمالهم بالحنين والرحمة وربما فسر لنا السبب الذي من اجله يقلل اونيل من انسانية اشخاص مسرحياتـه ، وهذا يبدي أنه برم بالعناصر العابرة الناتجة عن عامل المصادفة في شخصية الانسان وهي التي غالبـاً ما تزيـد من حدة الصراع المأساوي والهزيمـة ، ويسمح لنفسه ان يسوقهـم الى اعمال غريبـة من العنف دون ان

نشعر بأن ضحاياه قريبون جداً من نفوسنا وشديدو الشبه بعامة الناس .

اما المسرحية التالية فوجودها عرضي في الكتاب . يقول عنها اونيل في رسالة منه الى جورج جين ناثان :

« اظن بأنني سأكون موضع ثقة تامة لاني وضعت مسرحية «حيث صنع الصليب» على شكل مسرحية مطولة، ومع ذلك فان العكس هو الصحيح . لقد كانت فكرة مسرحية « الذهب » مطولة منذ نشأتها . وقد اخذت الفصل الاخير منها وكونت منه مسرحية مضغوطة في فصل واحد وذلك لكي اكون ممثلاً في قائمة المسرحيات التي مثلتها فرقة بروفنستون منذ موسمين مسرحيين . وانما اذكر هذا لعلمي باستحالة توسيع مسرحية قصيرة في الاصل وجعلها مطولة ، ولندرة اقدامي على خطأ طفيف كهذا . كانت فكرة « الذهب » تمثل ، في نظري ، دائماً طولاً كاملاً » .

ان المسرحية فجة وهي ميلودراما سافرة ، ومادتها بحاجة الى المزيد من التفصيل ، وحتى لو تمّ لها ذلك ، ونحن على استعداد لمراقبة الاحداث التي اعددنا انفسنا لها ، فان ما ستظل المسرحية بحاجة اليه ، على احسن حال، هو شيء لا يزيد كثيراً عن الحركة المسرحية . وفي رسالة اخرى الى ناثان يقول اونيل : « ... لكن كيف عرفت انني اقدر مسرحية « حيث يصنع الصليب » ؟ لقد كان مضحكاً ان اكتب ، بصورة مثيرة مسرحياً ، تجربة مسلية

في معاملة الجمهور وكأنه مجنون ـ هذا كل ما كانت تعنيه او على الاقل ما كانت تعنيه بالنسبة لي ... »

ولما كانت جزءاً من مسرحية « الذهب » فلا حاجة بي الآن لان اطيل عنها الحديث ، امـــا آخر مسرحية في مجموعة « قمر الكاريبيين » فهي « الحبل » . لقـــد كانت اكثر المسرحيات مرارة وهي من بعض الوجوه اكثر المسرحيات نضجـــاً خلال الفترة الممتدة حتى ١٩١٨ . انها دراسة في البغضاء؛ اما الشخصية الرئيسية فيهـا فهي ابراهام بنتلي وهو رجل بخيل شديد الوطأة وعسكري مسيحي من اهالي نيوانجلند يشبه الى حد بعيد افرايم في « رغبة تحت شجر الدردار » .

وتعرض لنا المسرحية مجموعـــة كريهة من الشخصيات يصل البعض منها حد السخف في اثارة الضحك ؛ ورغم انها مليئـــة بالحديث عن تأريخ الشعوب القديم الا ان فيها ، احياناً ، جمالاً رزيناً . قال اونيل عنها بعد اعوام قليلة :

« ان هناك جمالاً حتى في بشاعة [حياتها] » .

انه لمن النادر ، ان يكون هناك جمال دون ان يكون له جذور ضاربة في القبح أو فيما يبدو أنه قبح . ومن واجب الفنان ان يقع على الجمال الذي يستبطن كل شيء في العـــالم ثم يتمثله بشعوره ثم يكشف عنه للملأ .

ان مسرحية « الحبل » هي الاولى من نوعها بين المسرحيات

التي لجأ اونيل ، فيما تلا من اعوام ، الى تطويرهـا في شكل فني ذي قوة وتأثير . وتنشأ عن هـذه المسرحية كل من « مختلف » و « رغبة تحت شجر الدردار » و « بائع الثلج آت » . كل هذه المسرحيات ، في اجزاء ، تمثل اشراقاً غنائياً صادراً من الوجه الآخر للحياة . وكلها تراتيل تمجد حيوية الانسان . لقد كان اونيل ، حتى الآن ، عاجزاً عن تناول موضوعاته بنفس السهولة التي يتناولهـا بها الصناع المهرة إلا انه كان يلم ولا بد ببعض اللمحات عن المرمى الذي كان يسعى اليه .

قبل الافطار والصبي الحالم

هنالك مسرحيتان أخريان من مسرحيات الفصل الواحـد (غير موجودتين في مجموعـة قمر الكاريبيين) ينبغي ألا نهمل ذكرهما هنا وهما : « قبل الافطار » و « الصبي الحالم » .

ان مسرحية « قبل الافطار » التي كتبت في بروفنستون صيف عام ١٩١٦ ، عمل فني غير ناضج وهي تشبه مسرحية سترندبرج القصيرة : « الاقوى » [١] ؛ وكل من هاتين المسرحيتين مونولوج حيث تمثل فيها كلمات الممثل الوحيد دراما كاملة بمهارة . ففي مسرحية اونيل تعيش مسز رولاند مع زوجها الفرد في مسكن قذر . وتحضر الافطـار وتتحدث اليه ، فيما هو يسوي شعره في الغرفة الاخرى ، شاكية له كفاحها من أجل ان تنسجم الامور

١ The Stronger

بينما هو ، «الابن الوحيد للمليونير رولاند وخريج جامعة هارفارد والشاعر وفاتن البلدة ... » ، يستمر في الشرب وادعاء الظرف . وتعنفه لزواجه منها فتتفوه بعبارات غير محددة عن الفتاة التي احبها حقاً ويزداد عويلها فيصل الذروة ثم يبدأ بالانخفاض عندما تستنفد كل ما تريد قوله . وتترقب جواباً ثم تسمع صوت سقوط في غرفة النوم . لقد حزّ الفرد عنقه بموسى الحلاقة .

اما مسرحية « الصبي الحالم » التي الفها في بروفنستون صيف عام ١٩١٨ فهي تكمل سجلنا الذي كرسنا فيه الحديث عن مسرحيات اونيل ذوات الفصل الواحد . وليست هذه المسرحية التي تدور حول الزنوج من احسن ما كتب ؛ انها مسرفة في الصراحة والعمد والميلودرامية اكثر مما ينبغي فتعجز لذلك عن أن تكون مقنعة . وهي تقص علينا حكاية قاتل يطارده رجال الشرطة فيعود الى بيته ليلقى القبض عليه بعد ان يرى امه المحتضرة .

وكأنما اراد اونيل ان يشعرنا بأنه لم يفقد الاهتمام بالمسرحيات ذوات الفصل الواحد عندما سمح لفرانك شاي عام ١٩٢٤ بأن يخرج اربعاً من مسرحيات البحر في واحد تحت عنوان الباخرة جلينكرن . والمسرحيات الاربع هي : « قمر الكاريبيين » و « الرحلة الطويلة الى الوطن » و « في منطقة الغواصات » و « شرقاً نحو كارديف » . وكان انتاج شاي لها ناجحاً للغاية حتى ان اتحاد جونس ـ ماكوان ـ اونيل اعاد تمثيلها على

مسرح بروفنستون في نيويورك واستمر عرضهـا عدة اسابيع . وقد احيا ممثلو بروفنستون هذه الحلقة من الروايات في اوائل عام ١٩٢٩ مستخدمين عـدداً من الممثلين الذين مثلوا في تلك المسرحيات عندما انتجت أول مرة . ولقد قال اونيل في مقابلة له مع مجلة نيويورك هيرالد تربيون (عدد تشرين الثاني ـ نوفمبر عام ١٩٢٤) عن مجوعة المسرحيـات المعنونة « الباخرة جلينكرن » «رغم ان المسرحيات كلاً على انفراد مكتملة مستقلة احداها عن الاخرى الا ان شخصية البحارة تسير خلال السلسلة وتؤلف بين المسرحيات الاربع ذوات الفصل الواحد فتكون منهـا مسرحية مطولة واحدة . ولست ادعي ، رغم ذلك ، اي اصالة للفكرة ، حيث فعل شنتزلر [١] من قبل نفس العمـل في « أناضول » [٢] وكذلك فعل الآخرون دون شك » .

ان المسرحيات: «الزيت» ، «قمر الكاريبيين» ، «الرحلة الطويلة الى الوطن» ، «وشرقاً نحو كارديف» ، كانت من اكثر المسرحيات الامريكية ، ذات الفصل الواحد ، شهرة حتى ذلك الوقت . لقد كان شكل المسرحية القصيرة كافياً لاونيل في سنواته المبكرة ، اذ كان لديه شيء يقال فقال ما عنده . وعندمـا كان على استعداد لكتابة المسرحية المطولة كان الكاتب المسرحي فيه قد اكتمل ولم يعد كاتباً يعمد الى توسيـع المسرحيات ذات الفصل الواحد

---

١ Schnitzler

٢ Anatol

ليجعل منها مسرحية مطولة . وقد كانت « وراء الافق » مسرحية حينئذ كاملة النمو ؛ وللحقيقة اقول انها ، في شكلهـا الاصلي ، كانت تتجاوز حد الاكمال في نموها .

وراء الأفق

خمس مسرحيات مطولة سبقت في كتابتها مسرحيـة « وراء الافق » الا انه لم تبق واحدة من هذه المسرحيات ؛ لقد صمـم اونيل ، وهو في العادة ناقد امين رصين لاعماله المسرحية ، على الا يحفظ شيئاً من المؤلفات التي لا تمثل خير ما يريد ان يقدمه للناس . وكنت سمعت لاول مرة بمسرحية وراء الافق في رسالة كتبهـا لي اونيل يقول فيها :

« هل لي ، وانا استرد نسخة معارة ، ان ارسل لك نسخة من مسرحيتي المطولة « وراء الافق » لتقرأها ؟ لقد تم التعاقـد مع جون د . وليامز على انتاجها . انها المحاولة الجادة الاولى لكتابة شيء معبر اكثر مما تعبر عنه مسرحياتي القصار ؛ ولايماني الراسخ بما فيها من اخلاص سأكون راغباً في اخضاعهـا لرأيك . وانا على ثقة من انها ستبرر تشجيعك الكريم لكتاباتي ـ وهو تشجيع أوكد لك ان له عندي مفعولاً كبيراً » .

ان اصل المسرحية المكتوبة في بروفنستون شتاء عـام ١٩١٨ مشروح وموضح في احدى المقالات المطبوعـة لاونيل ؛ حيث يقول :

« اعتقد بأن التجربة الحياتية التي استقيت منها فكرة « وراء الافق » كانت كما يلي : على ظهر الباخرة الانجليزية المتجولة قمت برحلة كبحار اعتيادي : وقد رافقني على ظهر تلك الباخرة ، من بوينس ايرس الى نيويورك ، نرويجي توطدت بيني وبينه صداقة متينة . وقد اعتاد ان يقول مدمدماً بأن اسفه وخطأه الكبيرين في الحياة نتجا عن تركه لمزرعة والديه الصغيرة وهربه الى البحر . لقد أمضى في البحر عشرين عاماً دون ان يعود ولو مرة واحدة الى بيت ابيه . الا انه الآن يلعن البحر ويلعن الحياة التي اقتادته اليه ــ بصورة ودية . وكان لا يمل القول بأنه احمق اذ ترك المزرعة. هنالك كانت الحياة على حقيقتها... وفي اللحظة المناسبة تماماً... تمثل، هكذا، في خاطري واستحضرته ذاكرتي. وفكرت «ماذا لو انه بقي في المزرعة بغرائزه ؟ ماذا كان سيحدث ؟ » وادركت في الحال انه لم يكن ممكناً ان يبقى . ان الادعاء بأنه يتوق الى المزرعة امر يسليه ويريحه . انه مخلوق مفرط التناسق من مخلوقات الرب «التي تقبل الاموركما هي». ومن هذه النقطة بدأت افكر بأنموذج اكثر تمدناً واكثر تعقلاً من وجهة النظرة التي ذكرتها سابقاً عن ذلك « الرب » ــ اردت ان اصور رجلاً يود لو انه ولد كالنرويجي ، تواقاً الى قلق البحر الا ان القلق سيكون فيه واعياً ، بل متجاوزاً الحد في الوعي ، وممزوجاً عقلياً برغبة مبهمة في الاسفار يعز ادراكها ثم ان قوى المقاومة فيه ، العقلية والبدنية، ستكون بناء على ذلك كبيرة ولكنها غير متماسكة. ولعله ان يلقي بأحلامه الفطرية جانباً ويقبل عبودية المزرعة من اجل

ماذا ؟ قل مثلاً من اجل رومانسية الحياة الجنسية ــ بل من اجل اي حنين شعري جميل » .

ان روبرت مايو ضحية لاحلامه . فبينما هو على اعتاب رحلة بحرية طويلة مع عمه يعتقد بأن حبه للفتاة ، خطيبة اخيه اندرو انما هو حب يائس ؛ انها ترفض اندرو بقوة في الوقت الذي تقبل فيه روبرت زوجاً لها ، بينما يبحر اندرو بدلاً منه . وقبل ان يمضي وقت طويل تكتشف روث بأن زواجها كان خطأ وانها ، يقيناً ، لم تزل على حبها لاندرو . وتمضي ثلاثة اعوام على روبرت ، بعد ان تحرر من وهمه ، وليس معه الا ابنه الذي يصطحبه للترويح عن نفسه وقد اخفقت كل المحاولات التي بذلها للعودة الى المزرعة. ثم يعود اندرو ليمكث فترة قصيرة يجلب التعاسة فيها لروث وروبرت : اما المرأة فتدرك بأنه لم يعد يحبها واما روبرت ، الذي كان يأمل في ان يحظى بنفس رومانسي على الاقل من اخيه، كان هو نفسه يتوق اليه ، فانه يجد اندرو رجلاً عادياً ومادياً الى درجة ليست منصورة . ومن هذه النقطة يصبح روبرت هو الشخصية الرئيسية في المسرحية . لقد عرض الكاتب علينا الانحلال العقلي والبدني لرجل لا يستطيع العيش من غير وهم . وفعلاً فان كل شخصية في المسرحية اثرت فيها رغبته في الحصول على ما لا يستطيع ان يمتلك ــ رغبته فيما وراء الافق .

لقد احدثت المسرحية نوعاً من التأثير على الجمهور . ورغم التفاوت في التمثيل ، ورغم طول المسرحية ــ الذي اقتطع منه

فيما بعد ــ والاخراج الخاطىء احياناً فان كلاً من الجمهور ونقاد المسرح كان قد استثارهم الصدق والامانة في رسم الشخصية في هذه المسرحية المخيفة عن العبث الانساني . ولكن ما من النقــاد واحد منح اونيل ثناء مناسباً يطري به مهارته الفنية . كتب لي في آذار (مارس) من عام ١٩٢٠ يقول :

« أنت تذكر يوم قرأت « وراء الأفق » وابديت ملاحظــة حول كونها « تجربة فنية ممتعة » . انني اعجب لماذا لم يمنحني اي ناقد آخر ثناءً لعزوفي عن الاهتمام بالشكل وسعيي وراء مرونة اكبر ؟ لقد اتهموني بالتلفيق الجاهل في الوقت الذي كنت استطيع ، لو اردت ، ان اضع المسرحية كلها داخل المسرحية وان اجعلها مشدودة كأنها طبل مشدود . واذن لكانت الرمزية التي قصدت ايصالها بالمشاهد المتعاقبة ظاهرة بمجرد النظر الى البرنامج . انه لمما يجرح كبريائي المهنيــة ، كما ترى ، ان اتهم بالجهل في التكنيك التقليدي اليومي ، وانا تلميذ بيكر في الحلقة الدراسية ٤٧ . ان الاستاذ بيكر نفسه ، الذي أقدر آراءَه في المسائل التكنيكية بقدر ما اقدر آراء الآخرين ، شاهد المسرحية وقرأها فامتعته واعتز بها . انه لم يذكر «فجاجتي» مطلقاً . لعله رآها واستساغ انها مقصودة . عجباً لي كيف تماديت في الكلام ! لكنني كنت اتوق لان احتج حول هذا الامر لامرىء ما منذ قرأت تلك الانتقادات التي كتبها نقــاد ممتازون حقاً لاموا غرارة تجربتي ــ حتى اتهموني بأنني مسئول عن ضعف المنــاظر وعن فترات الانتظـار الطويلة بين المشاهد ! »

وقال اونيل عام ١٩٢٧ لدى تمثيـــل المسرحية من جديد :
« ارغمت على ان أحشر المشهد الاخير من الفصل النهائي فاضعه في المشهد الاول من ذلك الفصل » ورغم ان ذلك كان مطلوباً بسبب تبدل المناظر خلف المشهد فقد كان بمثابة تحسين يطرأ على المسرحية .

وبعد كل ذلك فلم يكن هنالك جديد يلفت النظر في تقسيم الفصل الواحد الى مشهدين : واحد في الداخـــل والآخر في الخارج . انها طريقة بسيطة توحي بايقاع كحركة المد والجزر في حيـــاة الشخصيات . لقـد اصابت « وراء الافق » ، حسب اعتقادي ، من المديح اكثر مما ينبغي لامر واحـــد هو انها ، لو انتجت كما كتبت فانها ستستغرق اربع ساعات تقريباً لتمثيلها . وعندما اعدها اونيل لتنشر مجدداً بعد بضعة اعوام من انتاجها لاول مرة ، عمد الى تقليص حجمها الى اربعة اخماس ما كانت عليه من قبل . وهي ، اكثر من هـــذا ، عنيفة اكثر مما ينبغي وصريحة ومباشرة في العمل والكلام ؛ ان يـــد الكاتب لتتدخل اكثر من اللازم : فهو يقف كثيراً ليلفت انظارنا الى ما يريد عمله والى ما يفكر به جمهوره . انه خطأ تمادى في ارتكابه ، في بعض مسرحياته الاخيرة ، حتى النهـــاية . وهو لا يملك الشجاعة او المهارة التي تمكنه من ترك شخصياته تطور نفسها بنفسها .

وبعد اشهر قلائل من ظهور هذه المسرحية تسلم اونيل جائزة بلتزر . فقـــال لي : « عندما اعلمتني زوجتي بهـذا الخبر ظننت

انها تعني مدالية خشبية او شيئاً آخر الى ان اخبرني صديق بأن للجائزة قيمة مادية تبلغ الألف دولار ، ثم اتيت وسددت بعضاً من ديوني المطولة » .

كريس كريستوفرسون

بعد اسابيع قليلة فقط من سماعي بظهور مسرحيـــة « وراء الأفق » علمت بأن اونيـل كان مشغولاً بمسرحيته التاليـة . وفي حزيران (يونيه) كتب يقول بأن وكيله : ريتشارد مادين قد باع «المسرحية الاخيرة كريس كريستوفرسون التي اتممتها ربيع هذا العام ... وكم اود لو ان تقرأها . انهـــا واحدة من مسرحيات البحر ــ وهي دراسة في شخصية شيخ سويدي. هل لي ان أرسل لك نسخة عندما أتسلم واحدة منها ؟ اما في الوقت الحاضر فان الوكيل وتايلر يملكان كل النسخ » .

هذه الطبعة المبكرة من المسرحية التي تحول اسمها فيما بعد الى « انا كريستي » لم احظ ابداً برؤيتها الا ان اونيل كتب لي بعد انتاجها بقليل يقول : « ان مسرحيتي الاخرى ، كريس ، التي افتتحت في اتلانتيك ستي قبل اسبوعين لم تأت لنا بالدخل المالي المرجو منها وانا اشك في انها ستأتي الى نيويورك تحت ادارتهـــا الحالية . انني مسرور بعض السرور، لقد اقتطعوها ، بغير رحمة، اثناء غيابي الاجباري ، نزولاً على حكم جمهور اتلانتيك ستي ولم يخلفوا لي من المسرحية إلا جزءاً ضئيلاً على ما اخمن . انهـــا في

ستة مشاهد ـ تجربة اخرى ـ وان الستارة تسدل قبـل الساعة العاشرة والنصف ـ بعد ما جرى فيها من اقتطاع . انك تستطيع ان تتصور مدى تأثير السينما . ان مشاهدة مسرحية تمثـل امر لا يروق لي وانما يثير اشمئزازي الا ان وكيلي وبعض اصدقائي في فيلادلفيا كتبوا لي تقريراً عنها . لقد اخرجت المسرحية بصورة تعسة . ولما كانت تعني برسم شخصية تتكامل رويداً رويداً فلك ان تتصور ماذا فعلت الطرق الخشنة التي استعملوهـا . اني آمل ان تكون قادراً ، في يوم قريب ، على قراءة المسرحيـة ؛ وانا أعرف بأن لها اخطاءها لكنني لم ازل اعتقد بأنها لا تستحق هذا المصير الذي آلت اليه ، واذا ما لاقت شيئـاً من المعاملة الودية فستجد لها الجمهور الذي وجدته وراء الافق » .

لم تنشر مسرحية كريستوفرسون ابداً . وبعد الاختبار الذي تم لها في اتلانتيك ستي وفيلادلفيا اختفت لتعود، فيا بعد، بعد ان خضعت للكثير من المراجعة والتبديل ، تحت اسم «أنا كريستي» .

القشـــة

اما مسرحية القشة فتأتي بعد « انا كريستي » من حيث تاريخ التأليف . فقد كتبت في بروفنستون بين عامي ١٩١٨ ـ ١٩١٩ . وهي قصة حب تدور حول فتاة ايرلندية (ايلين) تلتقي بصحافي (ستيفن) في مصحة تدرن رئوي . وبعد اشهر قليلة يغادر ستيفن المصحة وقد نال شفاء تاماً من مرضه ويكون مستعداً لشق طريقه ككاتب ، بينما تبقى ايلين التي تعتمـد عودتها للعافية بصورة كلية

على ستيفن. ليس لها إلا هو لتحيا من اجله، وعندما يعود فيما بعد ليراها ــ وقد تلاشى الحب من قلبه ــ تفقد شجاعتها . ويقوم ستيفن ، حسب طريقته الرجولية ، بادعاء جريء محاولاً اعطاء ايلين « قشة » من امل . ولم يتضح في كلمات كثيرة هل صدقته ايلين أو لا ؛ لكن هذا ليس بالامر الضروري . انها ليست إلا مسألة وقت قبل ان تتاح لها معرفة الحقيقة .

مرة اخرى يعرض لنا الكاتب ، كما فعل في مسرحية « وراء الافق » ، مجموعة من الشخصيات التي تبني حياتها على الوهم . ويأخذ هذا الوهم احياناً شكل الحلم بالجمال او شكل الحب ويأخذ احياناً اخرى شكل الشهوة الجسدية . في المسرحيات الاخيرة نجد بونس دي ليون يسعى وراء وهم الحب والشهرة ، وماركو بولو يسعى وراء وهم القوة والجبروت ولازارس وراء حل مشكلة الحياة الابدية وروبن لايت ، في الداينمو [1] وراء الدين الذي يستطيع ان يؤمن به؛ والمهم دائماً هو هذا السعي الذي لا ينتهي، أعني البحث عن السعادة، والرجاء في بلوغ معنى نهائي.

وفي مسرحية « القشة » يوجد القليل من ذلك العرض الذي يعيق تطور العمل المسرحي احياناً تطوراً مقنعاً في موضوعات اونيل ؛ مع انه يورد قريباً من النهاية عبارة مختصرة في ذاتها إلا انها تعطي مدلولاً للمسرحية فلا تبقيها سراً مغلقاً . ويسأل ستيفن المراقب لماذا اعطيا « أملاً خائباً » فتقول له الآنسة جلبن :

---

١ Dynamo

« اليس كل شيء نعرفـــه هو كذلك أمل خائب اذا امعنت فيه النظر ؟ (تقول ذلك وقد أشرق وجهها باشراقة عزاء) لكن لا بد وان يكون وراء ذلك شيء ــ بعض وعد بالوفاء ــ على نحو ما ــ وفي مكان ما ــ في روح الامل ذاته » .

لقد القى الكاتب ، في هذه المسرحية ، بشابين وجهاً لوجه مع حقائق الحب والشهوة والموت . الحب امل خائب ، وكذلك هي الحيــاة ؛ لكن الأمر لا يخلو من سبب . ويقول ستيفن : « تعالي الآن ، اعترفي ، يا للعنة ! ان الامل موجود أبداً ، اليس كذلك ؟ مـــاذا تعرفين ؟ هل تجرؤين على القول بأنك تعرفين اي شيء ؟ »

ان مسرحية « القشة » مليئـــة بالحيرة المستفسرة ، بازهاق النفس النقية في حضرة المعاناة والموت . ولا سبب لكل هـــذا ــ فيما يبدو ــ رغم وجود حقيقة الامل التي لا تقل ارباكاً عن الحيرة والتي يبدو ان وجودها جاء ليشهد صراحة بوجود نظام ما او قصد معين في بنية هذا العالم .

وفيما بعد ، في كل من « رغبة تحت شجر الدردار » و «النبع» و « بائع الثلج آت » ، كان على اونيل ان يواجه ، مرة اخرى ، مأساة العبث والاخفاق الذي يحطم قلب رجل واقع تحت ضغط قوى غامضة لكنه مع ذلك ينتصر لا رغماً عن العقبات بل بسببها ؛ وتبدو العقبات تراجيدية ــ مع انها ليست كذلك في الحقيقة ــ بالمعنى المادي والاصطلاحي . ومن اجل هذا السبب كنت دائماً

اعتبر اونيل في اعماقه متفائلاً ، واحـداً من القائلين « نعم » . انه لا يدعنا مطلقاً نشعر بأن الحياة غير جديرة بالعيش ، واذا كان هو متشائماً بقدر ما يدعي لنفسه من تشاؤم فانه مـــا كان ــ بالدرجة الاولى ــ ليتجشم محاولة البرهنة على عبث الوجود . تأمل نهايات مسرحياته ؛ اليست كلها تشير الى تعبير الامل حتى ولو كان « املا خائباً » ؟ وفي الحقيقة فانك قد تنجح اذا اتهمت اونيل بأنه يقرأ الغاز الحياة بسهولة بالغة .

لم تكن «القشة» ناجحة على المسرح . وانا اعتقد بأنها كانت مؤلمة الى الدرجة التي لا تسر الطبقة المتوسطة من رواد المسرح . وهي قصة حب اعنف من القصص التي تسر من لا يروق لهم ان يسموا « متوسطين » . كذلك فان الكاتب حين جعـــل المنظر داخـل مستشفى للمرض بالتدرن الرئوي غامر بفقدان وجهـة النظر العادية إذ ان استخدامه للمرض كعنصر من عناصر « حبكة المسرحية » غير جائز مـــا لم يكن ممكناً تبيان ضرورته (كما في الاشباح) .

الامبراطور جونز

ان انتاج مسرحية الامبراطور جونز عـــام ١٩٢٠ كون من اونيل كاتباً مسرحيـــاً « منتظماً » . فقد كتبت في العام نفسه في بروفنستون . وبما انها كتبت بصورة مؤثرة واخرجت بنجـــاح ومثلها الممثل الزنجي تشارلس جلبن بصورة تدل على سعـــة في

الخيال فانها لاقت نجاحاً شعبياً ؛ وكثيراً ما مثلهـــا من بعد بول روبسون بمفرده احياناً وبالاشتراك مع جلبن احياناً اخرى .

ان الامبراطور جونز ، كعمل « مسرحي » خالص ، واحدة من احسن مسرحيات اونيل رغم ان معظمها مناجاة دراميـــة . انهـا نوع من الكشف ، بترتيب معكوس ، عن المأساة البطولية لزنوج امريكا . وقد قص اونيـل قصة اصل المسرحيـة في مقابلة نشرت في « نيويورك ورلد » عدد تشرين الثاني (نوفمبر) عـام ١٩٢٤ ، فقال :

« اتتني فكرة مسرحية الامبراطور جونز من رجل سيرك هرم اعرفه . فقد قص علي هذا الرجل شائعـــة في هاييتي ذات صلة بالرئيس الامريكي المتوفى سام . وخلاصة مـا هنـالك ان سام قال انهم لن يصلوا اليه بطلقة رصاصية ؛ وبأنه سيقضي على نفسه اولاً بطلقة فضة . هذه الفكرة عن الكرة الفضيـــة اعجبتني فوضعت ملاحظة عن القصة . وبعد ستة اشهر حصلت على فكرة الغـــابات لكنني لم استطع ان اتصور كيف ستمثل على خشبـــة المسرح فنبذتها ثانية . وانقضى عام . وكنت ، ذات يوم ، اقرأ عن الاعياد الدينية في الكونغو وعن الكيفيـــة التي تستعمل بها الطبول هنـــاك : كيف تبتدىء بضربة عادية ثم تشتد ببطء حتى تتفق ضربات قلب كل حاضر مع ضربات الطبل المجنونـــة . لقد كانت هناك فكرة وتجربة . كيف يمكن لهذا النوع من الاشياء ان يمارس تأثيراً على الجمهور في المسرح ؟ ان تأثير الغابة الاستوائية

على التصور الانساني قد أتى بامانـــة ودقة . وكانت نتيجـــة لتجربتي يوم كنت انقب عن الذهب في هندوراس الاسبانية » .

وتتألف المسرحية من عناصر قليلة بسيطة ـ رجل مطارَد وسلسلة من الصور ذات الملامـــح المحددة بشدة وضربات طبل ايقاعية ذات نسق مطرد (وهي حيلة استخدمها اوستن سترونج في مسرحيته الميلودرامية « طبول الاور » عـــام ١٩٠٦) . ان مسرحية الامبراطور جونز عرض فاخر لخوف مفزع يضطرم في صدر زنجي نصف متمدن .

وعندما اصرح باعتقادي بان هذه المسرحية ليست في مستوى « رغبة تحت شجر الدردار » او « الحداد يليق باليكترا » فانا لا انتقص من فضائل « الامبراطور جونز » . لقد بلغت ، بصورة تامة وجميلة ، ما اراد لها اونيل ان تبلغ ؛ واذا لم تكن كذلك في كل السبل التي يمكن مقارنتها بها مع أفضل المسرحيات الاخيرة فالسبب هو ان الامبراطور جونز ، في التحليـــل الاخير ، تهتم بقوى واضحـة ومعلومـــة وبطريقة صريحة . انها لم تبن على متناسقات بل بنيت على موضوع واحد عرض بصورة مباشرة وتكرر فيه امر زهيـــد بصورة مطردة . ان المسرحية لتكشف نفسها على الفور باسلوب مباشر لا بطريقة التلميح او الافتراض او الكشف التدريجي عن الحقائق .

هـــل احسبني متحاملاً عندما اسأل عمـــا اذا افترض في « الامبراطور جونز » ان توحي باكثر مما قصد الكاتب ؟ استبعد

هذا . ان اونيل ليس كاتباً مسرحياً فحسب ولو كان كذلك لما اخرج للناس هـذا الكتاب . انه في أفضل حالاته فنان يتخذ من المسرح وسطاً يعبر فيه عن نظرته للحيـــاة من خلال الشخصية الانسانية . انا اسلم بأن « الامبراطور جونز » عمل فني رائع لكنه لا يرتقي الى مصاف مؤلفات اونيل العظيمة .

اخفاق مسرحية « الذهب »

كتبت مسرحية « الذهب » في بروفنستون عام ١٩٢٠ ، فلم تنجح في التمثيل ؛ لكن ما أعظم الفكرة التي تحتويها ! لم يستطع اونيل ان يخلق او قل لم يحاول ان يخلق مجـــالاً بيئياً على مدى ادراكه الواسع ، بسبب قصور الشكل الدرامي : لقد كان ملزماً ان يعمر مسرحه بشخصيات معظمها تقليدي وعادي . فالكابتن بارتلت المنفي مع بعض بحـــارته الى جزيرة مقفرة ، مشترك مع بعض بحارته في قتل اثنين من رجاله . لقد اكتشف ما اعتقد انه كنز وأورده الظمأ مورد الجنون وغدا فريسة لريبته فلم يحل دون ارتكاب الجريمة . وهو يحاول تحاشي مسؤولياته الاخلاقيـة بعد ان افسدته الشهوة الى الذهب . وينجو الكابتن ورفاقه واذا هم في الفصل التالي، بعد ستة شهور ، في بيته على ساحل كاليفورنيا. وأعد بارتلت سفينة ثانيـــة وكان على وشك الابحار مرة اخرى سعياً وراء الكنز .

اما امرأته سارة ، وهي مريضة وخائفة من ان الامور ليست

على ما يرام ، فتعارضه في القيـــام بهذه المغامرة . واما ابنه نات الذي تتكشف له الحقائق تدريجاً ، فتستولي عليه نفس الرغبـــة الجنونية التي تتأكل في رأس ابيه ، فهو يرغب في الابحار مع القبطان . وكأنما يريـــد القبطان تقوية ايمانه بمسعاه فهو يرغم زوجته سارة ، وهي على حالهـا من المرض ، على أن « تعمّد » السفينة . وفي اليوم التـــالي يأتمر عليه اثنـان من رفاقه محاولين الابحار بدونه للظفر بالذهب والهروب به بمفردهم . لكنهما بحاجة الى قبطان ، فيقنعـــان الشاب درو ، خطيب سو ابنـة بارتلت بالابحار معهم ؛ وفي الوقت الذي يعود القبطان فيه الى بيته يبحر المتآمرون وقد خلفوه وراءهم بينما يقف الرجل المسن على مرتفع يمطر عليهم اللعنات .

اما الفصل الاخير من المسرحية فيحدث بعد عام من هـذه الحادثـة . وهو تكرار لمسرحية « حيث يصنع الصليب » ذات الفصل الواحد . والحقيقة ان اونيل يدعو عمله كله بأنه « توسعة لمسرحية سابقـة في فصل واحد » . وفقدت السفينـة في عرض البحر اما القبطان ، وقد غدا في قبضة هلاسه كلياً ، فلم يبق منه الا ظل شخصه القديم . ان اشباح ضحاياه تطارده انى ذهب ثم هو مستسلم لاعتقاده ، الذي لا يمحي ، بأن سفينته هي الآن في لحظةعودتها اليه محملة بالذهب . لقد أودت شهوته للكنز بحياة امرأته ودفعت بابنه الى الجنون في آن معاً . وفي نهاية المسرحيـة يأتي بارتلت بعينة من « الذهب » كان قد احتفظ بها سراً الا ان ابنه ،

في لحظة صفـاء ، يدرك بأنها ليست الا اقراصـاً خشبية . وفي الختام ينتزع الخارطة ليرى عليها موقع الكنز المدفون ويموت .

ها هنا فكرة ذات اهمية خاصـة : صورة عريضـة ، حبكة ذات امكانات لا حد لهـا وشخصيات قابلة للمعالجـة باسلوب جليل . لكن « الذهب » ليست الا محاولة جريئة . ان القبطان بارتلت ليس جباناً خسيساً بالفعل بل هو ـ بالقوة ـ عملاق من عمالقة بلزاك ، هو جرانديت او جوبسيك . وحتى نهاية المسرحية يعامله الكاتب من وجهة نظر شديدة الواقعيـــة . ان مغامرته ، بالطريقة التي تحدث فيها ، بطولية ؛ وان جرائمه ينبغي ان تعامل باسلوب بطولي وذلك لان مطلبه كان حلماً فاخراً . ان نـدمه ينبغي ان يكون متناسباً مع قوامه الاخلاقي .

فاذا كنت خاطئـــاً في تقديري وكان اونيل لا يقصد سوى رسم مخاطرة طفيفة ، فان فكرة المسرحية كلها تصبح غير جديرة بالاهتمام . لكنني على ثقة من انه كان يهدف الى شيء اكثر من ذلك ؛ وانا اشك في انه لم يكن كفـــاء بالموضوع الذي طرقه . فالمسرحية ، كما كتبها ، تبدو وكأنها مسرحة لفكرة لا تركيبـــاً عضوياً حياً . ان اونيل يعمد الى ان يدل ّ أشخاصه ويوجههم بـــدلاً من تركهم يشقون طرقهم ويخلقون مواقفهم بانفسهم ، وباهمال اونيل تلك الحرارة البيضاء التي تصهر مثل هذه العناصر كما تخيلهـــا فانه يلجأ الى وسيلة الشرح الضعيفـــة . ولم تزل شخصياته ، بين فترة واخرى ، تقف لتخبرنا ماذا تريد ان تفعل

ولماذا بدلاً من المضي قدماً فيما تريد فعله . ولا تبدو هذه النواقص الاساسية عنده ككاتب مسرحي في اي مسرحيـــة مبكرة اخرى بمثل هذا الوضوح .

شاعر نمساوي يكتب عن اونيل

ان هوجو فون هوفمانشتال في مقالة له تعد من أنفذ انواع النقد الذي كتب عن اونيل يفترض ان الرجل الامريكي مسئول عن هذا الخطأ نفسه . كتب في «الفريمان» ٢١ آذار (مارس) عام ١٩٢٣ يقول : « انها لخيبة امل طفيفة يصاب بها الاوروبي ذو التراث المعقد حين يرى السهم يصيب الهدف الذي كان يرقبـــه وهو يسرع نحوه طول الوقت » . ويستطرد في مكان آخر مـــن نفس المقالة قائلاً : « ان السبب في هـــذا الضعف العـــام هو ، حسب اعتقادي ، ان الكاتب المسرحي ، وهو عاجز عن ان يجعل من حواره تعبيراً كاملاً عن الدوافـــع الانسانيـــة ، مضطر الى ان يعتصره في النهاية كما تعتصر الاسفنجة المبللة » .

انا كريستي

قلت من قبل بأن « انا كريستي » (النسخة الاخيرة كتبت في بروفنستون صيف عام ١٩٢٠) هي نتاج طبيعي لمسرحية سبقتها هي كريس او كريس كريستوفرسون. وقد اطلق عليها ذات يوم اسم « الشيطان العجوز » . ويبدو ان هذه المسرحية ، وهي من

اوسع مسرحياته الاولى انتشاراً ، سببت له الكثير من المتاعب .
وسوف نرى ان كيفية انهائها كانت معضلة كبرى .

ان « انّا كريستي » في صورتها الاخيرة مسرحية تدور حول امرأة . وكانت في البداية تدور حول والد تلك المرأة . لقد سبق ان ذكرت فندق « جيمي ذي بريست » حيث قضى اونيل فترة من الزمن في نيويورك . وفي ذلك المكان التقى بالرجل الذي صار فيما بعد ، كريس كريستوفرسون . والحقيقة انهما كانا نزيلي غرفة واحدة . سأقتطف ثانية من مقالة «نيويورك تايمز» عدد ٢١ كانون اول (ديسمبر) عام ١٩٢٤ : « لقد مخر عباب البحر حتى اخذ « يقرف » لدى ذكر البحر . لكن كان هـذا هو العمل الوحيد الذي عرفه . وفي الوقت الذي كان فيه يشاركني الغرفة لم يكن في عمله ولم يكن يذهب الى البحر وانما كان ينفق الوقت في احتساء الويسكي والسخرية من البحر . ومع مرور الزمن استطاع ان يصبح قبطاناً لسفينة فحم . وذات امسية من امسيات عيد الميلاد سكر سكراً فظيعاً فذهب يترنح في حوالي الثانية صباحاً الى سفينته. وفي صباح اليوم التالي وجد متجمداً على قطعة جليد بين الاكوام والرصيف ؛ ذلك انه عندما حاول الصعود على ظهر السفينة تعثرت قدماه فوقع » .

وتقص علينا القصة كيف عادت « انّا » الى الوجود تحت تأثير البحر وتأثير حب أحد الناس . فقد علم والدها بأنها عاشت عاهرة لفترة من حياتها بعد وصولها فندق « جيمي ذي بريست » بوقت غير قصير . لكن الكاتب وضح لنا ــ أو على الاقل

اكـّد لنا ـ انها احتفظت بروح عذراء ، وعندما تعترف لبيرك بأنها لم تحب اي رجل قبل التقائها به نشعر بالرغبة في تصديقها ـ على الفور . انها الآن ، وهي تعيش بسعادة فوق سفينة ابيهـــا ، مستعدة لقبول الحب « النقي » عندما يخرج بطلهـــا من حلكة الضباب . وتتطور عواطف الاثنين بسرعة الى ان تصل الى الحد الذي تعترف فيه أنا ؛ ويحصل عند الرجل رد فعل يتمثل في تمرده الغريزي على فكرة زواجه من نوع النساء الذي اعتاد ان يستأجره متى شاء . لكنه بعد ان يسكر يعود اليها ويتزوجان .

ولنعد الآن الى مشكلة اونيل ؛ واليك بعض الجمل من رسالة كتبها الى جورج جين ناثان عـــام ١٩٢١ ونشرت لاول مرة في كتاب من تأليف اسحق جولدبرج عنوانه « مسرح جورج جين ناثان » (نيويورك ١٩٢٦) :

« لقد سبر نقدك ، بالتأكيد ، المكان الحيوي . ان شر ما في الامر هو انني لم استطع ان اتبين كيفية المخرج . ولقد أحسست من منتصف الفصل الثالث بأن نفسية المرأة يجب ان تسيطر على جو المسرحية ، وكان عندي اعتقاد بأن الاناس الشاردي الفكر من امثالها ، العاجزين عن الافصاح عن عواطفهم القوية الغريبة ، تستطيع مشاعرهم ان تجد لهم مخرجاً من خلال اللغة ومن خلال ايماءات الابطال في الروايات التي يقرأونها ـ وهـــذا يعني بأن الحياة في لحظات الضغط الكبير تقلد الميلودراما . لقد فرضت انا نفسها علي في منتصف الفصل الثالث ، بكل تكوينها المسرحي .

وشعرت بأنها في الحياة الواقعية ستساق دون وعي ، خلال عجزها عن الافصاح ، الى « المنظر الاعتيادي الكبير » وتنتظر ، آملة ، نهايتها السعيدة . ولما كانت الوحيدة ، من بين الثلاثـة ، التي تعرف ما تريد بالضبط فانها ستحظى بما تريد . والبحر في الخارج ــ الحياة ــ ينتظر . وما النهايـة السعيدة الا مجرد فارزة [1] في نهاية عبارة تقديم مزخرفـة لم يزل بناء جملتهـا غير مكتمل . (فكرت، في الواقع، ان ادعو المسرحية بـ «الفارزة») . وطبيعي ان يستحيل ابراز امانـة الحياة المحبوسة في زخـارف المسرح بوضوح ، حسب ظني . ان الاثنين ينفيان ويلغيان بعضهما البعض منتجين ، كما تفضلت بالقول ، تسوية ظاهرية . ومع ذلك فانها تبدو لي ساحرة غريبة لانها في اعتقادي زاوية جديدة واقعية » .

لقد استشف اونيل مصاعبـه بوضوح . وقد كان موضوع « ابراز امانة الحياة » مشكلته في « انا كريستي » لكنه عندما كان يكتب المسرحية اكتشف بأن الحبكة ــ وهي زخارف المسرح ــ ربما تنقلب الى عدو رئيسي للشخصية ما لم تقررها تلك الشخصية وتوجهها . كانت حبكتـه مقررة ، الى حد ما ، من قبل لكنه عندما تعمق اكثر من قلب انـّا وعقلها وجد بأن عليه اما ان يزوّر هذا الشيء او ذاك : اما ان يزور الشخصية او الحبكة كما حددها هو . لكن المشكلة لم تزل عميقة : لقد وقـع منذ بداية

---

١ Comma

المسرحية في خطــأ لانه لم يقرر بالضبط من هو الذي تتنــاوله المسرحية : اهو انـّا ام كريس . وقد جاء تمرد حبكته نتيجة لهذا الاضطراب قبل ان ينتهي منها . لقد وجد اناسه ، الذين هم من دم ولحم ، في هياج تحت كبح « المسرح » ويدل هــذا على ان معرفته للناس كانت ، في تلك اللحظة ، اوضح من معلوماته عن بناء المسرحية . ان العناصر المتباينة لم تندمج تمامــاً ، وبينما تترك النتيجة تأثيراً سطحياً ووقتياً فانها ليست مقنعــة تماماً كتفسير للشخصية . لقد كسبت المسرحية نجاحاً شعبياً بسبب تأثيرها الذاتي في مشاهد منفصلة او بسبب فلسفتها الرثـة والتي هي دائماً فلسفة « سليمة النتائج » .

ويسلم اونيل في رسالته الى ناثان بأنه يخشى من انه لم يوضح « الفارزة » : «ان نهايتي تبدو وكأن لها محدودية زائفة وذلك أمر مضلل ــ انها نهاية « التبات والنبات » ابداً وهذا ما لم اقصده . لقد اعتمدت على كلام الوالد الاخير ، حول الشك الأسطوري . لأجعل موضوعي يسير داخل المسرحية وخلالها . وهذا لا يحقق ما هنالك تحقيقاً صحيحاً . ان لدي الآن وقاد السفينة وهو لا يقنع بقسَم غير كاثوليــكي رغم انه مرغم على قبوله بدافع من رغبته الملحــة . وباختصار ، فان كلاً منهم كان لديه تشاؤم غامض ، رغم ان كلاً منهم نال فرصته ، حتى ان القرار الحاسم كان في يد البحر الذي تمكن من قهر انـّا » .

ولعل الذي لم يبصره اونيل هو ان اتحاد محبين انما هو نهايـة

سعيدة ، مهما يكن ما ألمح به حول مستقبلهما [1] . وهـــذا ليس تقليداً مسرحياً فحسب ، بل هو حقيقة نفسية ، ذلك لان المرأة والرجل العاشقين عادة ــ او افتراضاً ــ يكونان سعيدين لتطلعهما الى الزواج . انهما لا يعرفان مـــاذا سيحدث وكذلك الجمهور لا يبـدي اهتماماً ، فماذا إذن الاختلاف اذا ما صاح المؤلف قاتل البهجة بأن كل شيء ليس على ما يرام ؟ وقد شعر من غير شك بأن أنـّا وبيرك سيتزوجان ، في الحياة العادية ، بتأثير الظروف ، وقد كان مصيباً للغاية حين اختتم المسرحية بذلك الموقف . لكنه في نفس الوقت لم يكن يريد ان يكتب المسرحية العادية التي تدور حول عاهرة « يطهرها » الحب ؛ فهذا يبـــدو تقليدياً اكثر من اللازم ، لذلك اخذ امرأة لم تكن ، في الحقيقة ، عاهرة بالمرة الا انها فتاة عادية سليمة النية جنحت بالمصادفة الى مهنـــة مقيتة في نظرها ؛ وهي قادرة على ان تحب ونحن متأكدون تماماً بأنها بارئة من الخبث اطلاقاً .

لكن اليس هذا ضعفاً مدمراً في المسرحية ؟ فمن اجل التأثير المسرحي تبدو انا في بداية المسرحية مبتذلة وجوابة شوارع تبعث على السخرية ؛ وفي اللحظة المناسبة تستسلم وتعترف لحبيبها وبعد

---

١ يناقش اونيل هـذه النقطة بتفصيل في رسالته المطولة الى « التـــايمز » (١٦ كانون الاول-ديسمبر ١٩٢١) ويقول . . . « أيعني ذلك انني اردتها ان تفهم على انها غير سعيدة ؟ لم أعن شيئاً من هذا القبيل . عنيت ما قلته من قبل وهو ان المسرحية ليست لها نهاية . . . وتسدل الستارة . وخلف الستارة تستمر حياة الاشخاص » .

ان يؤكد المؤلف بأن روحها « نقيـــة » حقاً تبدو على استعداد للزواج من « البطل » . وبهذه الطريقـــة حاول الكاتب ان يفعل اكثر ممـــا يستطيع فعله بصورة مشروعـــة . انه يهزنا بمنظر « الخطيئة » التقليدية ، ثم يدور من حولها ويطلب منا بعد ذلك ان ننساها . كلا ان انا ليست ثابتـــة على حال أبداً . فالطبيعة الانسانية والتكنيك الدرامي ليسا متفقين تماماً .

ان فكرة المسرحيـــة ، اساساً ، قـــد انبهمت . فلو ان انا تأثرت بحياتها الجديدة فانها بالضرورة ستخضع لبعض التبدلات الجذرية أبعد من ذلك التبدل الذي جاءتها به عاطفتها نحو بيرك ، ولما لم تكن ابنة مسرح حقيقية فان مشكلتهـــا الوحيدة هي كيف تعدل اوضاعها كي تتلاءم مع حياة تختلف ظروفهـــا عما اعتادت عليه؛ وتلك مشكلة صغيرة. لنفرض انها كانت خبيثة حقاً وانها كان يجب ان تحارب غوايات الجسد ــ رغم انهـــا لم تحب اي رجل لاقته في طريق عملها ــ الم يكن هـــذا اساساً لدراما اكثر تأثيراً واخلاصاً ؟ ان النتيجة ، في وضعها الحالي ، كثيرة الوضوح فقط واما الصراع نفسه فلا يستحق ان يعرض . والحقيقة هي انه لا يوجد في المسرحية اي صراع .

ان اونيل لم يتمثل مسرحية «انا كريستي» في صورة تامة او قد تصورها على شكل مسرحيتين منفصلتين على الاقـــل . الفصل الاول ، مثلاً ، جيد بصورة استثنائية رغم انه لا يبلغ المنزلة التي اوصله اياها بعض النقاد ؛ ان رسم شخصية كريس ناجح ومقبول

ـ عدا الاصرار الشديد على فكرة « شيطان البحر القديم » ـ اما الحوار فهو من خير ما كتب اونيل ، عموماً ، باستثناء حوار «قمر الكاريبيين » و « الزيت » . ولكن بالرغم من المهارة الفائقة في كتابة بعض المسرحيات التي شاهدناها تمثل على مسرحنا فان « انا كريستي » ليست سليمة أساساً .

مختلــــف

ان مسرحية «مختلف» ذات الفصلين التي كتبت في بروفنستون عام ١٩٢٠ لم تحرز نجاحاً عظيماً على المسرح حتى بمعونة مراقب المطبوعات الذي حاول ان يوقفها في نيويورك ؛ وقل من اهتم بها كثيراً ، حتى بين المعجبين باونيل . لم تلق قبولاً حسناً ، وبعد افتتاحها بقليل كتب اونيل الى ناثان حول قلة الاقبال عليها فقال :

« حسناً ، ان هذا ليبعث على الثقة . لقد بدأت أفكر بانني تجاوزت الحدّ في شعبيتي حتى لم أعد استطيع ان أكون نزيهاً » .

في هذه المسرحية ، يبدي اونيل سيطرة محكمة على موقفه ؛ وهو يعرف شخصياته وقد كان قادراً على ان ينطقها وان يدفع بها الى العمل ليس وفق ما يقتضيه السيناريو بل وفق الطريقة التي يمكن ان تتصرف بها في الحياة العادية .

تعلم ايما كروسبي ، خطيبة القبطان كاليب وليامز بأن له صلة بامرأة من مواطني « جزر بحر الجنوب » . وقد اعتادت ، دائماً ، ان تعتقد بانه طاهر جنسياً وانه « مختلف » في هذا عن الرجال

الآخرين مما ادى بها، وقد صدمها الكشف عن حقيقته ، الى فسخ الخطوبـــة . وتدور احداث الفصل الثاني من المسرحية في بيت ايما بعد مرور ثلاثين عاماً ، حيث تكون ايما ضحية كبت جنسي ممض . ويرجـــع بيني ابن عم كاليب ، وهو جندي في الجيش الامريكي حارب في الحرب العالمية الاولى ، عائداً من فرنسا وفي الحال وبصورة عفوية ينظم علاقة مع ايما العانس من اجل ابتزاز النقود منها .

وتقـــع ايما تدريجاً في الشرك الذي نصبه لها الجندي القاسي القلب . وتنخدع فتعتقد ان هذا الشاب مقبل على الزواج منها . ان الخطوات التي تتوصل بها ايما الى النقاش العذب حول الجنس قد عرضت بمهارة الى درجـة ان هذه العانس المضحكة تتحول الى شخصية تراجيدية تقريباً . ان ضروب الكبت الذي صادفته في حياتها تظهر على السطح في لحظة مختصرة واحدة .

ان انقشاع الوهم عن عيني ايما يتم في سرعة وعنف . وهي تتشبث بوهمها السخيف رغم كل مـا قاله لها كاليب واقاربها ، وتقول لكاليب : « الانني قرادة اكبر منه فقط ؟ لا تحدث هذه الاشياء ، تماماً ، كما يحدث غيرها ــ ماذا تظن اذن ــ الست قادرة على الاهتمام به كما تهتم أي امرأة برجل ؟ لكنني اهتم به ! انني اهتم به اكثر مما اهتممت بك في أي يوم ! » . اما الضربة الاخيرة فتجيء على يد بيني؛ فاذا ما قام عمه بدفع البدل العسكري عنه فانه يعد بان لا ينفذ توعده بالزواج. « اصدقيني القول يا عمتي

ايمر انك لم تعتقدي ـ ولم تفكري بانني كنت ملتصقاً بك ، هل اعتقدت ذلك؟ اوه ، قولي ، كيف كان يمكن لي ؟ لان لي قلباً ! لكنك في سن امي . الست كذلك يا عمتي ايمر ؟ (ويضيف بغير اكتراث) وسأقول بانك تلوحين كذلك ! »

ان نهاية المسرحية عنيفـــة بغير ما حاجة الى عنف . يشنق كاليب نفسه ، وفي اللحظة التي تعلم بها ايما « تندفع ، كالتي تسير في نومها ، نحو الباب » مدمدمة « انتظر يا كاليب انني نازلة الى المخزن » أي لتضع حداً لحياتها .

القتل والانتحار

ان القتـــل والانتحار ، الحيلتين السهلتين بين يدي كاتب المسرحيـة القدير ، ينبغي ان يكون هناك اقتصاد في استعمالهما . ان العنف البدني يفقـد الكثير من تأثيره التراجيدي الا اذا دلّ الكاتب على انه لا مهرب منه. ذلك مخرج سهل لكاتب المسرحية الذي لا يعرف أي شيء سوى ذلك يفعله بعد او ، هي طريقـة سهلة لدى فنان حي الضمير لابراز حبكته وايصالها الى موقفها الكامل .

ورغم ان اونيل يرينـا في « مختلف » كلاً من كاليب وايما وقد بلغا الحد الاقصى ، فانا غير مقتنع بانهما قـــد يقدمان على الانتحار . ان هنـاك اناساً كثيرين لا يجرؤون على الانتحار او لا يرغبون فيه ـ حتى مع اعتقادهم بأن لا شيء في الحياة يستحق

البقاء ـ اناساً يستمرون في العيش في يأس هادىء . وكاليب وايما من هذا النوع من الناس . اما ان يقتلهما في نهاية المسرحية فهذا عمل رحيم بينما قد تصف اونيل بكل الصفات في هذه المسرحية سوى الرحمة : فهو يسعى نحو الحقيقة . ومن الملاحظ انه في « رغبة تحت شجر الدردار » ، حيث المأساة اكثر مرارة والشهوة اعمق ، لا يوجد انتحار رغم ان الشخصيات الرئيسية الثلاث لها من العذر في ان تنتحر اكثر مما لدى ايما وكاليب . بل انهم يستمرون في العيش ؛ ويقول اونيل « الحياة لا تنتهي . وما التجربة الاولى الا ميلاد تجربة اخرى » . ان الموت العنيف قلما يحل مشكلة ، سواء اكان ذلك في الحياة ام في القصص . هو في الغالب حيلة يتخذها الكاتب مهرباً . هل تذكر حكاية ليسنغ ؟ متفرج في المسرح يسأل جاره عن السبب الذي ماتت من اجله شخصية ما في المسرحية فيكون الجواب « انه الفصل الخامس » ويضيف ليسنغ قوله : « ان الفصل الخامس في الحقيقة هو مرض قبيح يقتل اناساً كانت الفصول الاربعة الاولى تعدهم بحياة اطول » .

البحث عن اشكال جديدة

ليس غريباً على مسرحيّ شاب طموح ، خصوصاً اذا كان يهمه قول شيء عن الحياة ، ان يشغل نفسه بالمشكلات التكنيكية . لكن الكثير من الكتاب المسرحيين المهرة ، وقد تعلموا كيف

يستخدمون ادوات مهنتهم ، راضون بان يكرروا استخدام تلك الادوات على الدوام . اما اونيل فيبدو وكأن ضرورة داخليـة تدفعه لابتكار جهاز كامل وجديد من الادوات كلما خطط لعمل جديد، كما لو كانت مشمولات العمل وشكله الطبيعي غير ملائمين لأي قالب استعمله من قبل . لم يجعل من نفسه ممولاً « للسلع » المسرحية ، ولذا فانه يجد متعة الفنان في مواجهة صعاب جديدة . فالعقبة التي يسهل التغلب عليها تكاد تكون غير جديرة بالمهاجمة. وفي هذا الشعور نفسه اكثر ما يربوعلى سرور الصانع الماهر. ذلك ان اونيل يكافح دومـاً ليعرض اشخاصه وليطور مواقفه على أشد طريقة توكيدية ممكنة ؛ وليذهب في نفوسهم عميقاً بقدر ما يستطيع ، وليعرض ما يراه مهماً حقاً . ولا توجد طريقة واحدة لاداء هذا : فان « التكنيك » لدى مثل هذا الرجل مصطلح عقيم لا معنى له . قال اونيل قبل بضعـة اعوام : « ولو حسبت أن هناك طريقـة واحدة فقط لكنت اتبعت المذهب الآلي او « الميكانيكي » ــ وهو نفس الشيء الذي اذمه » . كل مسرحية جديدة تحتاج الى مبنى خاص اجاد الكاتب وضعه . فالواقعيـة السطحية تكفي لنوع من الشخصيات ، الرومانسية القديمة تصلح لمجموعة أخرى ، وهلم جرا .

قبل عدة اعوام قامت مجموعة من الشباب الالماني بتعميم نوع ميكانيكي من التكنيك عرف باسم « التعبيرية » . وقد استخدم هذا الاصطلاح للمسرحيات وللوسائل الطبيعيـة المستعملة في الوصول اليهـا . والتعبيرية ثمرة لبعض الحيل التي استعملهـا

سترندبرج وفيديكند . وليست في الدراما الا اصطلاحاً مضللاً اذ هي لا تختلف جذرياً عما الف استعماله معظم الفنانين بطريقة او باخرى من زمن بعيد .

القرد الكثيف الشعر

وصف بعض النقاد اونيل بأنه فنان تعبيري لان « القرد الكثيف الشعر » و « الامبراطور جونز » - من نحو آخر - تشبهان بعض مسرحيات تولر وهيزنكليفر وكايزر وغيرهم ممن يدعون بالتعبيريين . وقد اكدوا ايضاً انه تأثر كثيراً بالالمان الشبان . سألته مرة عما عرفه عن التطورات الدرامية الحديثة في اوروبا وعما اذا حاول الاستفادة عن وعي من الطرق التي يتبعها كايزر والبقية من المسرحيين .

المؤثرات الاجنبية

وكان جوابه « ان اول مسرحية تعبيرية رأيتها هي مسرحية كايزر : « من الصباح حتى منتصف الليل » وقد انتجت في نيويورك عام ١٩٢٢ بعد ان اتممت كتابة مسرحيتي « الامبراطور جونز » و « القرد الكثيف الشعر » وكنت قرأت مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » قبل ان اكتب مسرحيتي « القرد الكثيف الشعر» لكن ليس قبل ان اتم التخطيط للمسرحية وفكرتها . والنقطة هي ان « القرد الكثيف الشعر » تنحدر مباشرة من

« الامبراطور جونز » التي كتبتها منذ زمن بعيد قبل ان اسمع بالتعبيرية ، وشكلها لا يحتاج الى شرح اكثر من هذا . والحقيقة انني لم افكر كثيراً بمسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل» ولم ازل أرى انهـا سهلة للغاية وما كان علي ان اتأثر بهـا » . ولا استطيع القول فيما اذا قرأ او سمع عن مسرحية كايزر « غاز » . [1] وهي مسرحية في ثلاثة فصول مستقل احدها عن الآخر ، الا ان مسرحية «الدينامو» تبدي بعض التوازي لتلك المسرحية الجيدة .

وقد كتب عن « القرد الكثيف الشعر » بعد انتاجهـا بخمسة عشر عاماً فقال بأن « اسلوبها لا يمكن فصله عن موضوعها وقد كانت في شكلهـا انحداراً مباشراً من مسرحيـة الامبراطور جونز » .

كتب اونيل عام ١٩٢١ في رسالة منـه الى تشارلس اوبرين كندي ، الذي اخرج مسرحية « قمر الكاريبيين » على مسرح فرقة بروفنستون فقال : « طيب ، انني دائب العمل لاخراج مسرحية « القرد الكثيف الشعر » وسوف تخرج بشكل رائع . واظن بأنني حصلت على فكرتها الآن؛صدقني بأنها ستكون نسيجاً قوياً في كل جملة فيها هزة لاذة . وهي مسرحية تكتب بطريقة جديدة . تشبه في تركيبهـا ، « الامبراطور جونز » بل انها افضل منهـا . وانت قادر على ان تخبر فولهايم عني بأن دور البطل فيها سيكون اكبر من دور بروتس جونز . واذا استطعت ان استمر من غير

---

١ Gas

توقف فانني اتم كل شيء في بداية السنة على ابعـد تقدير [وقد اكملها في الواقع في كانون الاول ـديسمبرـ عام ١٩٢١] لكن انا مضطر للذهاب الى نيويورك بضعة ايام لرؤية والدتي وجيم... ولكن مهما تكن العوائق فانني امسك بناصية المسرحية وما البقية الا مسألة اسراع » .

ولكي اقنع نفسي بأنني لم اخترع شاهداً بعد ثبوت الحقيقة ، تذكرت بأنني كتبت عام ١٩٢٢ اقول : ان الكتاب الثلاثة الذين اثروا في مسرحيي المانيـا المعاصرة هـم : نيتشه وسترندبرج وفيديكند . وسيتضح لهؤلاء الذين قرأوا مقالي المذكور بـأن نيتشه وسترندبرج وفيديكند ـ وبخاصة الاول منهم ـ كانوا من بين اكثر المؤثرات قوة على الشاب يوجين اونيل. كان شأنه شأن هزنكليفر والآخرين حين شعر بالعجز عن محاولة التعبير بالاشكال القديمة عن تنوع الحياة الحديثة لكنه ، خلافاً لما جروا عليه ، بنى مسرحيته ، الى مدى بعيد ، على الشخصية الانسانيـة ـ لا على النموذج او التجريد . ومع ذلك فان مسرحيـة « القرد الكثيف الشعر » عمل شاذ . وبدلاً من تضخيمه لرجل معين عمد الى جعل يانك رمزاً له .

قـال في هرالد تريبيون الصادرة في نيويورك في ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٢٤ : «لقد كانت « القرد الكثيف الشعر » دعاية بمعنى انها كانت رمزاً للانسان الذي فقد انسجامه القديم مع الطبيعة ، ذلك الانسجام الذي اعتاده كما اعتـاده الحيوان

لكنه لم يطلبه بعد بطريقة روحية . هكذا ، وهو عاجز عن ايجاده على الارض او في السماء ، يقف في الوسط ، محـاولاً ان يكون مسالماً متلقياً الضربات القاسية من كليهما . وقد اتضحت هـذه الفكرة من خلال كلام يانك . ان الجمهور لم ير الرمز بـل رأى الوقـاد فقط والرمز يضفي على المسرحية اهمية ، او يخلق منها مسرحية اخرى. ولا يستطيع اليانك ان يتقدم ولذا يحاول الرجوع الى الوراء ، وهذا ما عنته مصافحته للغوريلا . لكنه لا يستطيع العودة الى « الانتماء » فيقتله الغوريلا . ان الموضوع هنا هو نفسه الموضوع القديم الذي كان دائماً وسيكون ابداً موضوع الدرامـا الوحيـد وهو : الانسان وصراعـه مع قدره . وقد كان هذا الصراع من قبل مع الآلهة أما اليوم فهو صراع الانسان مع نفسه ، مع ماضيه مع محاولته « للانتماء » .

انت ترى ان تفكيراً ذكياً يكمن وراء «القرد الكثيف الشعر» وان فلسفته ليست ناميـة من خارج الموقف الانساني الفرد بل هي ناتجة عن بعض الاستنتاجات التي ابتكرها الكاتب حول الحيـاة والمجتمع . وعلى أي حال فان الفكرة تنبع من موقف انساني حتمي :

« ما كان لي ان اعرف الوقادين لو لم اقم صلة صداقة مع واحد من جماعة فرننا في محلة « جيمي ذي بريست » . وكان اسمه دريسكول وكان ايرلندياً يسكن ليفربول . . . اسم مرادف لعميل صليب القناة . . . وقد وصل دريسكول الى نهاية غريبـة . لقد

انتحر بالقاء نفسه عن ظهر السفينة في عرض المحيط ... لماذا ؟ كان سبب انتحاره هو الذي استخلصت منه نواة الفكرة ... »
(من اميركان ماجازين تشرين الثاني ـ نوفمبر ١٩٢٢) .

لقد كانت الفكرة جيدة وكانت المسرحية واحدة من بين اكثر مـا انتجه اونيل اهمية . انها سلسلة من المشاهد القصيرة تبدأ على ظهر الباخرة حيث « ينتمي » يانك ، وتنتهي في حديقة الحيوان حيث يقتل او ربما انه « ينتمي اخيراً » .

وتستحوذ المسرحية على اهتمامك الفكري بسخريتها المأساوية، بجدتها ، بالفكرة الكامنة وراءها ، بمواقفها الغريبة ؛ وان غريزة حب الاستطلاع لديك تنشط في البداية ولا تجد الرضى التام الا في نهاية المسرحية . لكنها في التحليل الاخير تبقى فلسفية الى حد بعيد ، فهي لذلك عمل غير ذاتي . لقد ادرك اونيل بوضوح في وقت ما بأن الرواية المسرحية انما تحيا بسبب تلبيتها للحاجـة الانسانيـة . وفي المقالة التي اقتطفت منها في الصفحة السابقة يقول اونيل : « انا شخصياً لا اعتقد بامكان وضع فكرة امـام الجمهور إلا من خلال الشخصيات . وعندمـا ترى « رجلاً » « وامرأة » تجريـديين ليس الا ، فان الفكرة تفقـد اتصالها الانساني الذي به تعرّف نفسها مع بطل المسرحية... ان شخصية يانك تبقى شخصية رجل ، وكل امرىء يعرفه بصفته هذه » .
يرى اونيل بانه لا توجد في الحيـاة حبكة مجردة وان الآدميين

فقط المصنوعين بصورة فنية على يد صانع مـــاهر يستطيعون ان يكوّنوا تلك الحبكة .

ومع ذلك فانا اعتقد بان اونيل مخطىء اذ يعتقـــد أن يانك «يبقى رجلاً» . اما ان له سجايا وصفات انسانية فهذا صحيح ، « لكنه رمز » ... وهل من الممكن ان يكون انساناً ورمزاً في آن واحد ؟ ان انسانـــاً مثل هاملت يمكن ان « يرمز » الى بعض الخصائص او المزايا او حتى يمكن له ان يلخص فلسفة كامـــلة ؛ لكن كاتب المسرحية عندمـــا يعمد ، قاصداً ، الى استخدام شخص ليجعل منـــه ممثلاً للانسان او الانسانيـــة ، يقلل ، بالضرورة ، من قيمة العناصر الانسانية في قصته . انني اشعر بان هذا صحيح ، على الاقل بالنسبة الى يانك . انه فكرة فوق الطبيعة وهو تجريدي الى حد ما ؛ هو فكرة ؛ وهل يمكن ان يكون شيئاً غير ذلك ، ان شاء ان يلبي هدف الكاتب ؟

غير ان اونيل لم يكن يستطيع ان يستخدم هنا نفس الوسائل المباشرة والواقعية التي استخدمها في « مختلف » وانا اعتقد بأنه كان ممكنـــاً له ان يضع مشكلاته وضعاً صحيحـــاً ، لو اخرج مسرحيتـه من حظيرة ما فوق الطبيعي ، كما فعل في « مختلف » . لقد استخدمت الاصطلاح «مذهب ما فوق الطبيعة» ، وفي العودة الى ملاحظـــة اونيل عن ستراندبرج في برنامج لمسرح فرقـــة بروفنستون ، اجده يتكلم عن هذا الاصطلاح في قطعة يشرح فيها وجهة نظره في كتابة « القرد الكثيف الشعر » فيقول :

« ومع ذلك فلسنا نستطيع إلا ببعض وسائل « ما فوق الطبيعة » ان نعبر في المسرح عما فهمناه حدساً من القلق الذاتي الذي هو نسبة معينة علينا نحن اهل هذا العصر ان ندفعها لقاء ما أسلفته الحياة لنا . ان المذهب الطبيعي القديم او المذهب الواقعي القديم ، اذا كنت تؤثر هذا المصطلح الثاني (وانا أتمنى على الله ان يلهم بعض العباقرة الضخام أن يحدد بوضوح خطاً فاصلاً بين هذين المصطلحين ، مرة والى الابد !) لم تعد صالحة هنا . انها تمثل المطامح الجريئة لدى آبائنا كي يصلوا الى معرفة الذات وذلك بوضعهم آلة تصوير أمام الطبيعة الرديئة . غير أن جرأتهم في الواقعية لم تعد تعني لدينا الا خداعاً اذ اسرفنا في التقاط الكثير من الصور في كل وضع شائن قبيح . وتحملنا الكثير من سطحية الظواهر » .

من الممكن يقيناً كتابة مسرحية ـ حتى مسرحية فوق طبيعية ـ عن بشر بسياهم ، والاستغناء ، كلياً ، عن سطحية السطحيات المألوفة التافهة . لكن الروائي لا يستطيع ارغام اشخاصه على تلبية هاتين الغايتين في وقت معاً . ان يانك لا يستطيع ان يرمز الى الانسان والى محاولاته « للانتماء » ثم يبقى مع ذلك محتفظاً بفرديته . كان من الممكن ان يكون انساناً وان يجسد في الوقت نفسه افكار الكاتب ؛ كان يمكن ان يعالجه الكاتب كرجل تسمح لنا شخصيته ان نستمد استنتاجات وتعميمات ، مثل افرايم

في « رغبة تحت شجر الدردار » ، لكنه لم يعالجه كذلك . ولهذا السبب تبقى مسرحيـة « القرد الكثيف الشعر » بكل مميزاتها ، قطعة فلسفية باردة مكتوبة على شكل مسرحية .

لقد كتب اونيل « القرد الكثيف الشعر » و «الرجل الاول» و « النبع » عام ١٩٢١ . اما الاولى فانهـا وهم رمزي نصف واقعي ونصف ساخر ، والثانية هجاء واقعي كهجـاء الطبقة الوسطى ، والثالثة مسرحية رومانسية ـ كل هذا ابدعه قلم اونيل « المعتلّ » في عام واحد .

الرجل الاول

لم تحظ « الرجل الاول » بنجاح على المسرح ، وهي تعد في العادة واحدة من اقل محاولات اونيل توفيقاً . انها اخفاق طامح شديد الطموح . وهي تمثل صراع عالم ذي عقل جبار من اجل ان يحيـا بمستوى مثالياته . وهو على وشك ان يسافر في رحلة للبحث عن أقدم الاجناس البشرية وقد تدبر امره ، بمشقة بالغة ، لكي يأخذ زوجه معـه في رحلة تستغرق خمسة اعوام . وكان وزوجته ، قبل عامين ، قد فقدا اطفالهما في ظروف مأساويـة وقررا ان لا ينجبا اطفالاً بعد ، وان يكرسا حياتهما للعمل الذي يقوم به الزوج كيرتس جيسون .

وعند افتتاح المسرحية يبدو جيسون وزوجه وهما يواجهان مشكلة تنتهي بمـأساة ، مارتا مقبلة على انجاب طفل . كيرتس

(كيرت) مصعوق مذهول ؛ حياته العملية وعمله عرضة للخطر ، والاسوأ من كل هذا ان مارتا تبدو سعيدة . وهي تقول : « اوه يا كيرت كم اتمنى لو انني استطيع اخبارك بما احس ، وان اجعلك تشاركني في التطلع الى طفل . آه لو كانت لديك اقل خصائص الانوثة !.. لكنك ذكر تام الذكورة يا عزيزي ! وهذا ما جعلني احبك ، فيما أحسب ـ ولذلك ليس لي العذر في الشكوى ... وانا لا أشكو . لا اتمنى لك أن تتبدل ذرة واحدة ! فانا احبك . وأحب كل شيء تحبه ـ حتى عملك ـ لانه جزء منك . وهذا ما أريدك ان تفعله ـ ان تأخذ وتعطي ـ ان تحب الخالق فيّ ـ وان ترغب في ان اكمل أنا نفسي بأحب شيء الى قلبي ! » .

لقد بسطت المشكلة بكل وضوح في هذا الكلام . كيرت ومارتا كلاهما ذكي ؛ وهما يفهمان أحدهما الآخر ، وكل منهما يتعاطف مع وجهة نظر الآخر إلا في هذا الامر الوحيد . ثم يأتي الشرح على لسان مارتا فتقول :

« لقد أفسدتك بالتدليل ، وتلك غلطتي ، حين تخليت عن حياتي كلياً من اجل حياتك حتى انك نسيت بأن لي حياة . اوه ، انا لست اعني بأنني كنت شهيدة فانا اعلم بان سعادتي تكمن فيك وحدك في هذه الاعوام ـ بعد ان مات الاولاد . لكننا لن نكون مثلما كنا آنذاك . ينبغي على كل منا ان يتعلم من جديد كيف يحب وكيف يحترم ـ ما اصبحنا عليه » .

وهو لا يواجه القضية بانصاف لكنه يحبها فعلاً :

مارتا ــ (بهمس) نعم انت تحبني . لكن من انا ؟ انــك لا تعرف .

كيرت ــ (بشكل مرعب) مارتا قفي ! هذا مخيف . (يستمر كل منهما محدقاً متسائلا في عيني الآخر بفزع) .

وتسدل الستارة على الفصل الثاني . امــا الفصل الثالث فهو يدور حول ولادة طفل مارتا . ان نظرة كيرت لم تتغير : انــه يكره الطفل الذي حطم عمله ، اما مارتا فقد قرأت هذه الكراهية في عينيه . وهذا هو سبب معاناتهــا الطويلة والقاسية . يقول كيرت : « كنت ممسكاً بيديها وكانت عيناها تبحثــان في عيني وفيهما سؤال تواق ــ ولم تقرأ في عيني الا كراهيتي لا حبي لها» . ثم تموت مارتا بعد ان تمنح الحياة لطفل وليد . وقد مثل هــذا المشهد بمصاحبة خصومات الاقرباء المرائين وبمصاحبة ريتشارد بيجلو الرجل الودود وصديق وموضع ثقة كيرت وزوجته . ان اشقاء كيرت وشقيقاته ، ونساء اخوتــه وسائر الاقرباء ــ وهم نتاج اخلاقية الطبقة الوسطى ــ يكونون قاعدة معقدة للموضوع الرئيسي بمحاولاتهم خلق فضيحــة وذلك بأن ينسبوا الطفل الى بيجلو . ان شكوك هؤلاء النــاس خيالية الى درجة ان كيرت ليست لديه فكرة عن قصدهم ، ويبقى كذلك ، حتى نهايــة المسرحية تقريباً . وهو لا يرى في اقربائه إلا ناساً مشاغبين على تفاوت بينهــم في ذلك ويظل يعدهم كذلك حتى اللحظة التي تتكشف له الحقيقة فيها . ولكي تزداد الامورسوءاً يتصلب كيرت

في محضرهم ، فيرفض رؤية الطفل ؛ فيجدون في هـــذا برهاناً اخيراً على ان الطفل ليس ابنه . ثم يعلن عن رغبتـه في الابتعاد ، لكن هذا الدليل على قسوته اكبر من ان تقبله العائلة :

ـ ايستر : نعم ، ان عليك ان تفكر فينا يا كيرت .

ـ كيرت : لكن ـ انا ـ انتم ـ وماذا يهمكم ؟ اتدعون ؟

انتم تعنون ان ابقى هنا واتظاهر ـ لكي لا تغيظكم حكايات تافهة يقولها البعض عني . (مع ضحكة خشنة) إلهي الرحيم ! هذا كثير جداً ! لماذا كان على المرء ان يكون ضحية حمقى في وقت كهذا ! (يرتعد غضباً) اتركوني وحـــدي ! انكم مثل حشد من الذباب السام .

وعندما يفهم ما يرمون اليه يندفع الى الامام ويلقي نظرة على الطفل ثم يعود لمخاطبة العائلة المجتمعـــة : « سأعود (يبدأ ضياء المثاليين يشع من عينيه) . عندما يكبر سأعلمه ان يعرف ويحب حياة كبيرة وطليقة . لقد اعتادت مارتا ان تقول انه سيحل محلها في الوقت المناسب . ان مارتا ستعيش ثانية من اجلي ومن اجله» .

ان فكرة المسرحية ذات قاعـــدة مرسومة : رجل احلامه محطمة ـ او هكذا هو يعتقد ـ تجره مطاليب الحياة الى الارض ثانية ؛ ويعطى اخيراً زخماً جديداً . انها تطلعات الانسان التي لا تنتهي . انها الامل الحي في الفرد واقصى تعرف على الحياة يبلغه خلال شيء اكبر منه . انها نفس فكرة « رغبـــة تحت شجر

الدردار » و « النبع » و « الإله الكبير براون » . الا ان الطريقة هنا مختلفة . فهناك قدر من مناقشة الافكار المجردة يفيض عن الحاجة ؛ ويبدو اونيل وكأنه غير قادر على ان يسمح لاناسه بأن يحققوا ذواتهم ؛ ان عليهم ان يتحدثوا دائماً عن « السبب » وعن « الغاية » .

مسرحية « ملتحم » ومشكلة الزواج

كتبت مسرحيـــة « ملتحم » في ريجفيلد عام ١٩٢٣ . انها ملزوزة مكتنزة اكثر من أي مسرحية اخرى لاونيل وهي ، عمداً وبنوع خاص ، اكثر مسرحيات اونيل ذهنيـــة . وهي عمل ذو سطوح صلبة ؛ هي دراسة لامرأة ورجل مرتبطين ارتباطاً يائساً باسباب العاطفـة . رجل حساس وامرأة مشابهة له في الحساسية معذبان لحبهما بعضهما البعض من جهـــة وبرغبة مجنونة في حب كل منهما للعذاب الذاتي من جهـــة أخرى . ان لميخائيل كيب « جبين المفكر وعيون الحالم وانف الشهواني وفمه » . امـا وجه الينور « فتسيطر عليه عينان عسليتان رقيقتان ... وان الانطباع الاول الذي تتركه عن شخصهـــا هو السحر الذي يكون مرة طبيعياً ويكون اخرى بتأثير سنوات من النظام الذاتي » .

وتقول المرأة : « لقد كانت مثالياتنا صعبة . (بحزن) وأظن اننا ، في بعض الاحيان ، كنا نطلب اكثر مما ينبغي . واما الآن فلم يبق سوى ذلك الشيء الذي لا يستطيع ان يهب نفسه . وانا

الومك من اجل هذا ــ لانني لا استطيع ان اعطي اكثر ولا ان آخذ اكثر ــ وانت تلومني (تبتسم برقة) ومن ثم نقتتل ! » ان حياتهما جزر إيقاعي وتدفق من الحب والكفاح . تبدأ المسرحية بالتحرك نحو مغيب لحظة حاسمة . والعذر هو الغيرة ــ ذلك لانه لا بد من سبب لبدء الخصام ــ فميخائيل يغار من تودد الينور المظنون لجون وهو موقف نشأ قبل سنين من زواجهما . وهو لا يستطيع ان يبقى راضياً بالاشياء كما هي : فهو فنان حساس مستبطن للامور ، استسلم لعادة تحليل نفسه وعلاقته بزوجته في الوقت الذي تغار هي فيه من عمله . ويتوتر الموقف اذ يبدو أن كل واحد منهما قد قرر ان يقتل حبه للآخر . ويخرج ميخائيل فتصرخ الينور وراءه : « اخرج ! اخرج ! انا مسرورة بذلك ! وانا اكرهك . وسأخرج انا كذلك ! انني طليقة ! سأخرج ! »

اما الفصل الثاني فيقع في مشهدين يكون الاول منهما في بيت جون . تصل الينور وتقذف بنفسها بين ذراعي صديقها لكنها عاجزة عن تنفيذ قصدها . ان في قلبها شيئاً يستحيل قتله . « ان حبي له هو ملك خالص لي وليس له ! وهو لن يستطيع امتلاكه ابداً ! » ثم تعود الى بيتها .

اما المنظر الثاني فيحدث في غرفة قذرة لمومس . لقد ذهب ميخائيل الى تلك الغرفة مع اول امرأة استطاع التقاطها لكنه هو الآخر ليس اكثر قدرة على تنفيذ مقصده من الينور . « لا اقدر» هكذا اخبر المرأة . « لا اقدر . انني الاضعف . ان حبنا يجب

ان يعيش فيّ فهو لن يموت ولن تكون هناك حرية ـ ما دمت حيـاً » .

ويحدث الفصل الاخير في بيت آل كيب ثانية . امـا الينور وميخائيل « فيبتسمان بتفاهم غريب . وهما يمثلان ، للحظـة ، وكأنهما شخصان من عنصرين مختلفين، يحب احدهما الآخر بعمق لكن حواجز اللغة تفصل بينهما » . ويدركان بأنهما « ملتحمان ومرتبطان ببعضهما البعض ارتباطـاً لا ينفصم . انها حقيقـة يواجهانها معـاً ، وبمواجهتهما لها بصراحة وفهم يحصلان على وميض من امل . « ويحملق كل منهما في عيني الآخر . ان الامر يبدو وكأنهما تعرفا على نفسيهما بضيـاء مفاجىء جردهما من كل الافكار ووجهات النظر والايماءات الخادعة التي تكون غرور الشخصية . كل شيء في هذه اللحظة يصير سهلاً امامهما ـ هادئاً غير قابل للتساؤل . وصار من المستحيل عليهما انكار الحياة خلال بعضهما البعض ثانية والى الابد »

انهما قويان قادران على العيش ثانية . « لكننا سنكره » قال ميخائيل بينما كانت الينور تردد الصدى « نعم ! » .

كيب : وسوف نمزق ونعذب وسيتعشق كل منا روح الآخر . ـ ويقاتل ـ ويخفق ويكره ثانيـة ـ (يرفع صوته في انتصار عدائي) لكنه يخفق بكبرياء ـ بفرح ! .

وبعد انتهاء المسرحية بقليل سألت اونيل عن ماهية الاشكال . فأجاب : « لقد اقترب الممثلون من جوهر المسرحية بقدر مـا

استطاعوا لكن النقطة الكلية فقدت بالانتاج . وكان اهم الاشياء في الفصل الاخير هو الصمت والسكون اللذان يسودان بين الكلام . اما ما قيل فعلاً فقد كان عليه ان يعطي ، الى مدى بعيد ، اشارات الوقف للمواقف المليئة بالمعنى . وهذا ما لم يدركه الممثلون » .

وقد اظهرت توجيهات المسرح ما كان الكاتب يرمي اليه الا انه ليس هناك من كاتب مسرحي يستطيع ان يترك الشيء الكثير لأي ممثل : ان الممثل ـ بل وينبغي ان يكون ـ الخادم الموهوب ولسان المؤلف الناطق ، وانه لمن واجب المؤلف ان يعطيه الاسطر الهامة ليتكلمها ، وان يعطيه العمل ليقوم بتمثيله . يقول ميخائيل لالينور بأنه بذل الجهد الشاق لكي يعبر لها عن كل احاسيسه لكنه في النهاية لم يستطع إلا « ان يتلعثم فقط كالابله ! » كانت مشكلة اونيل ان يجعل التلعثم الابله لدى شخصيته معبراً عن شيء مهم ويعطي شيئاً من المطابقة للمشكلة الانسانية التي حاول هو ان يضعها في قالب مسرحي . وتلك هي مهمة الحوار . والفصل الاخير هذا ضعيف جداً : لقد كانت التوجيهات توحي بشيء كثير والتوجيهات يجب أن تكون تعليقاً لا ارشاداً واما الحوار فانه يوحي بالقليل . اننا نلقي على الممثل او الممثلة امراً كبيراً حين نطلب اليهما ان يكشفا ، دون كلام ، هذه الحقيقة : « أصبح يستحيل عليهما انكار الحياة خلال بعضهما البعض مرة ثانية » .

وما يصدق على الفصل الاخير ينطبق بقوة مماثلة تقريباً على

الفصول الاخرى . لم يقصد من المسرحية ان تكون واقعية سطحية : انها محاولة لتعرية كل الامور غير الجوهرية ، ولاظهار زوجين عاريين مباشرة وهما في حرب مع بعضهما البعض . اما الحبكة فهي مباشرة وغير شخصية كما لو انها آلة ؛ واللغة ملخصة بصورة تحليلية كما لو انها لغة عالم . وهي تبدو كما لو ان كاتب المسرحية اصبح مهتماً ، في التأمل ، بنظرية الزواج اكثر من التأمل في الرجال والنساء الذين يختارهم ليكونوا امثلة لموضوعه : ثم ان اونيل بتقليص شخصياته الى ظلال مخلوقات شاحبة ، وبسماحه لقليل من المدى لتطور الخصائص الانسانية قد جعل من مسرحيته بحثاً فلسفياً اكثر مما جعل منها مشهداً من الحياة . ان موضوعه ، حسب ظني ، يحتاج الى نوع من التناول يختلف كثيراً عن الطريقة التي تناوله بها . ولنذكر ان بطله وبطلته مرتبطان معاً برباط بدني بقدر ارتباطهما برباط روحي آخر . ان الحب الجسدي ، والسماء تعلم ذلك ، مقبول في الدراما قبولاً انسانياً مشروعاً لا غبار عليه . ولست ارى سبباً لاستبعاد اونيل هذا العنصر لا من خلفية المسرحية فحسب بل من اطارها كله . ولست اشك في انه شعر كميخائيل ، الذي اراد « ان يسهب في القول » عما احسه فلم يستطع سوى « ان يتلعثم » فقط — لا « كابله » بطبيعة الحال ، بل دون حرارة او ضياء .

ان ما افتقده الجمهور لدى مشاهدته مسرحية « ملتحم » هو بالضبط ما افتقدته انا لدى مطالعتي كتابها المطبوع — وهو نَفَسٌ

الحياة . لقــد بحثت بين الرجال والنساء فلم اجد إلا مخلوقين تجريديين معقدين . انا اعرف قصــد اونيل لكنه لم يعطني إلا جدالاً وشروحاً وعبارات معادة . ان من واجبه المسرحي ان يثيرني ـ لا ان يقنعني او يبرهن لي او يلاطفني ـ لعلني اعرف ومن ثم افهم شيئاً عن المخلوقات الانسانية وعن الحياة مما لم اعرفه من قبل اوكنت احسست به وادركته ادراكاً جزئياً . ولست اريد ان ابدي استحساني لمنطقه (على الاقل الا في النهايــة) ، أما الوسائل التكنيكية التي مكنته من انجاز النتائج التي قصد اليها فانني اتمنى لو جعلها تبــدو وكأنها غير موجودة . لقد اجاد الروائي تصوّره لفحوى « ملتحم » غير انهــا جاءت دراسة ذهنية خالصة ، وهي ليست دراما مجسمة محكمة الاستدارة ذات أبعاد ثلاثة تبحث في الانسان، انما هي هيكل لمسرحية من المحتمل ان تكون لطيفة . وقد كان على الكاتب ان يعود فيما بعد ـ ومعه كثير من الافكار ـ الى بعض المشكلات المشابهــة في مسرحيته الرائعة : « فترة غريبة » .

كل اطفال الله نمت لهم اجنحة

كتبت هذه المسرحية في بروفنستون عام ١٩٢٣ . وليس من الغريب انها اثارت متاعب لدى انتاجها لاول مرة على مسرح فرقة بروفنستون في شهر ايار (مايو) من عام ١٩٢٤ . قلّ ان نجد بين كتاب المسرحية الامريكيين من يمكنهم التبرؤ من التحيز

بحيث يقـــدرون على بحث مسألة التزاوج بين البيض والسود بتجرد تام .

لكنني اعتقد ان اونيل اخذ موقفه هذا من الحياة كما وجده لانه صادف أن اعطاه فرصة لان يطور فكرة تروقه . ولم تثره ، مبدئياً ، المشكلة الاجتماعية التي يعاني منها زنوج امريكا اكثر مما كان شكسبير مهتماً بالمضمونات المدنيـة التي يعنيها النزاع السائد بين عائلتي الكابيوليتيين والمونتاجيين . ففي كل من الحالتين كان هنـــاك كاتب مسرحي وجد او اخترع موقفاً مليئاً بالامكانات الدراميـــة . حقيقة ان الزواج المختلط بين السود والبيض ، في الوقت الحاضر في الولايات المتحـــدة الامريكية ، يثير الخوف والفزع في قلوب العديد من البيض والزنوج ، واما بين الجماعات المتعـــاقدة على الزواج فانه كثيراً ما يرهص بخلق موقف متوتر بالعناصر الدراميـــة . لكن مسرحية « كل اطفال الله نمت لهم اجنحة » مسرحية حب وشهوة وليست دعاية . نعم ان فيهـــا نغمات عالية وايماءات الى ذكريات عرقية وخوف وكراهية الا ان كل هذه امور تجيء مصاحبة للعمل الدرامي . وهذه المسرحية شديدة النزعـــة الانسانية بقدر ما ان مسرحية « ملتحم » شديدة التجريد .

وترينـا المنـــاظر الافتتاحية ، بطريقة عرضية في الظـاهر ، الصداقـــة الناتجة عن غير وعي ذاتي بين شباب زنوج وآخرين بيض . واحـــد من هؤلاء ، وهو صبي زنجي جاد ، له مطامح

وتطلعات ؛ فهو من اجل اجتيـــاز امتحاناته القانونية ، يقوم بمحاولات بطولية للتغلب على ما يحس انه انواع القصور العرقي. ويتزوج من فتاة بيضاء ويبقى الاثنـان سعيدين فترة من الزمن . لكن لا يمضي عليهما وقت طويـــل حتى تكتنفهما المشكلات والصعاب التي تتولد في هذا البلد كلما اجتاز ابيض واسود الخط الذي رسمـــه الابيض ليفصل بين عالمه وعـــالم ذلك الزنجي « الوضيع » . وتصاب الفتاة بالجنون فتحاول قتل زوجها الذي تتجسم فيه كل مخاوفها المتأصلة وغير المعقولة والتي هي كل ارثها التقليدي كامرأة بيضاء . لكنها تثوب الى رشدها فتطلب الصفح والمغفرة :

جيم ــ لم اكن اخشى من انني سأُقتَل . لكنني كنت اخشى مما سيفعلونه لك من بعدي .

ايلا ــ (بعد توقف ــ كطفل) هل يغفر الله لي يا جيم ؟

جيم ــ ربما غفر لك كل ما اقترفته بحقي ؛ وربما غفر لي كل ما اقترفته بحقك؛ لكنني لا استطيع ان ارى كيف سيغفر ــ لنفسه .

وهذه هي أدنى نقطة تنحدر اليها مأساة هذا الرجل وزوجته؛ لكنها لا تستطيع ان تطمئن هنـــاك . ان المأساة ــ أي مأساة ــ في أخلص صورها تمتد الى ما وراء نفسها عندما يكون من يعانيها متمكناً من اقتناص ومضة شيء ما الى جانب المصيبـة المأساوية المباشرة . ورغم ان جيم يمثل « اخفاقاً » ، الا ان هناك ومضة أمل في ايلا ورمز خلاص ؛ وقبل ان تنتهي المسرحية بقليل يركع

جيم على ركبتيه ويرفع عينيه المشرقتين ووجهه المتغير ويقول :

جيم ـ سامحني يا إلهي ، واجعل لي قيمة واعتباراً ! انني اسمع صوتك الآن ... سامحني يا إلهي لتطاولي عليك ! دع نار المعاناة المحرقة هذه تطهرني من الانانية وتجعلني جديراً بهذا الطفل الذي ارسلته اليّ من اجل المرأة التي اخذتها مني !

ايلا ـ لا تبكِ يا جيم ! ينبغي عليك الا تبكي ! لم يبق لي الا القليل من الوقت واريد ان العب . لا تكن انت الشيخ جيم الآن. بل كن طفلي الصغير جيم . تظاهر بانك « بينتي فيس » وانا جيم كراو . تعال والعب !

جيم ـ حبيبتي ، حبيبتي ، سالعب معك صاعداً حتى بوابة السماء !

ان خطأ اونيـــل ، ككاتب مسرحي « تجريبي » ، هو جعله من « الزنجي » انساناً . وقـــد نسي مشاعر اولئك الامريكيين الذين وضعوا قانونـــاً يحدد المدى الذي يمكن ان يذهب اليه الزنوج في علاقتهم بالبيض ، لكنهم لا يقرون بقـــانون يحدد علاقـــة البيض بالزنوج . لقد استخدم نوعاً من الموقف مثيراً للغاية وجميلاً للغاية من الناحية التراجيدية، حتى النقاد المقتدرون في محاكمة الموضوعات الاخرى قلمـــا استطاعوا ان يروا فيه عملاً فنياً . وهذه رسالة من اونيل الى زميل في بروفنستون طبعت في « سجل الخمسة عشر عاماً » لصف سنة ١٩١٠ :

« أي تقدير لقيمة مسرحية « كل اطفال الله نمت لهم اجنحة» من جانبي هو تقـدير مضاعف وذلك بسبب الضربات المتحيزة

الظالمة التي تلقتها المسرحية عندما كانت تواجه مثل تلك العاصفة من التشهير في الشتاء الاخير . وكان يبدو لفترة من الزمن وكأن كل ذوي العقول الضعيفة خارج وداخل عصابة كلو كلوكس كلان (١) كانوا يرمونني بموجع الكلام ، ودع عنك حكايـة الرسائل المجهولة التي تشمل رسائل اولئك الكاثوليكيين الارلنديين المغضبين الذين هددوا بصلم اذني باعتباري عـاراً على قومهم ودينهم ، ورسائل اولئك المجرمين اتباع تلك العصبة من اهل الشمال الآريين الذين يماثلونهم غضباً والذين عرفوا بان في عروقي دم زنوج أو كنت ضالاً متنكراً تحت اسم مسيحي اعمـل على بث دعاية تخريبية للبـابا . وفي قولي هـذا تهكم هازل ولكن الرسائل كانت كذلك اضحوكة هـازلة . وعندمـا افتتحت المسرحية لم يحدث ما يخيف اطلاقاً حتى ولم تنقذف بيضة واحدة متعفنة ؛ كانت خيبة مخيفة تشبه الهوي المفاجىء لمن كان لهم يد في الامر وخصوصاً النقاد الذين بدا انهم جزعوا لعدم وقوع أية حادثة قتل في الليلة الاولى . وهكذا استمر الحال منـذ ذلك الوقت . ان الامر لا يعدو كونه حادثة مضحكة للغاية ؛ وهي ، بالنسبة لي ، لم تكن مضحكة على اي حال ، لانها تقيم موضوع المسرحية كله على أسس زائفة وبذلك اهمل كل مـا قصدته من الانتاج » .

وقـد حاول البوليس ، مستنداً الى نص قانوني ، ايقاف

---

١ K. K. K.

المسرحية في نفس ليلة افتتاحها وذلك بمنع الاطفـــال من تمثيل المشهد الاول . لكن المشهد قرىء على الجمهور قراءة واستمر العرض بصورة طبيعية. وقد اغضب هذا العمل سلطات البوليس التي اثارت المتاعب ، بعد فترة ليست طويلة ، في وجه مسرحية « رغبة تحت شجر الدردار » .

نغمة جديدة في المأساة ــ رغبة تحت شجر الدردار

ان مسرحية « رغبة تحت شجر الدردار » المكتوبة في ريجفيلد خلال شتاء وربيع عام١٩٢٤ تمثل الذروة في تطور اونيل ككاتب تراجيدي ــ الذروة في الانجاز لا في القصد او الغرض . لقد سبر اونيـل ، في هذه المسرحية ، غور الاعماق ، وواجه الحيـــاة بشجاعة وتعقل .

اقرأ ما قرره اونيل باعجاب كبير قبل ان تمثل المسرحيـــة بعامين ، وكان هذا في مقابلة سجلها معه مالكولم مولان ونشرت في جريدة Public Ledger الصادرة في فيلادلفيـــا يوم ٢٢ كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٢٢ : « ساكتب عن السعادة بالتأكيد اذا ما اتفق وصرت في مستوى ذلك الرفاه ، واذا ما وجدت في الموضوع مادة دراميـــة كافية تنسجم مع أي ايقاع عميق في الحياة . لكن السعادة لفظة؛ ماذا تعني ؟ السرور ؛ أذلك شعور متوتر بالقيمة الهامة لوجود الانسان وصيرورته ؟ طيب ، ان كانت تعني ذلك ــ لا مجرد قناعة بلهاء بمصير الانسان ــ فانا

اعرف ان هناك منها في مأساة حقيقية واحـــدة اكثر مما في كل المسرحيـــات التي كتبت وكانت نهاياتها سعيدة . انه لمجرد حكم سائد في ايامنا هذه أن نرى في المأساة معنى التعاسة والكآبة ! غير ان الاغريق والاليزابيثيين كانوا يعرفون افضل مما نعرف . فقد احسوا بالدافع الذي يحث نحوها ، واثارتهم روحياً الى فهم للحياة جد عميق ووجدوا من خلالها انعتاقاً من قيود وجودهم اليومي الزهيد ، ورأوا حياتهم تصبح بها نبيلة . العمل الفني الحق مصدر سعادة وارتياح دائماً ؛ وكل ما عداه فهو مصدر تعاسة وكآبة... انا لا احب الحياة لانها جميلة إذ جمالها لا يتعدى في سمكه اللباس الظاهري . انا محب اكثر جدّية من ذلك . أحبها عارية، وأرى جمالاً حتى في قبحها » .

في « رغبة تحت شجر الدردار » يعرض اونيل مجموعة من الفلاحين متشبثين في عواطفهم تجـــاه الارض مبررين قسوتهم بخوفهم من غضب الله متشوقين للقوة باحثين عن جمال من نوع ما وعن شبع جنسي . وهؤلاء الناس ـ لا كالناس في الحيـــاة اليومية ! ـ قساة طماعون ؛ فهم يتكلمون بحرية عن بعض الامور المشينة التي لا تصلح ان تطبع إلا في التوراة .

رغبة تحت شجر الدردار والرقباء

لقد عرضت « رغبة تحت شجر الدردار » عاماً كاملاً في نيويورك وقد عملت بها فرقتان متجولتان عملاً مربحاً . وخلال

الجزء المبكر من عرضها على مسرح فرقة غرينتش بـذل موظف نيويوركي كل جهده لايقاف عرضها . وعارضه عدد من الناس كانوا يثقون باخلاص اونيل . وعلى أثر ذلك تشكلت هيئة للنظر في المستوى الاخلاقي في انتاج مسرحيات مثيرة مثل « رغبة تحت شجر الدردار » و « هم عرفوا ما أرادوا » و « ما ثمن المجد ؟ » و «Processional» .

ولم تستطع الهيئة ان تجد شيئاً بالغ الاخلال في تلك المسرحيات حتى في مسرحية اونيل التي شهرت بأنها أخطر المسرحيات جميعاً.

يتزوج افرايم كابوت لتوه من امرأته الثالثة . وهو فلاح من نيو انجلند يعتقد بأن « الله قاس » ويبني حياته على هذا الاعتقاد؛ اما امرأته فهي آبي بوتنام وهي امرأة جذابة تبلغ من العمر خمسة وثلاثين عاماً وهو نصف عمر زوجها . وقد قبلت به زوجاً لـكي تجهز لنفسها بيتاً . وتجد، في انتظارها، الفتى ايبن، وهو ابن افرايم من زوجته الثانية ويبلغ من العمر اثنين وثلاثين عاماً . ولاعتقاد ايبن بأن المزرعة تعود اليه قانوناً يرى في زوجة أبيـــه متطفلاً خطراً في أهدافه، فيكرهها بكل ما اوتي من قوة تليق بابن حقيقي لافرايم كابوت . أما آبي ، وهي جذابة جنسياً وذكية ، فتخبر زوجها بأنها تعتقد انها تستطيع انجاب طفل منه . فيعـد الرجل ، لفرحه بالخبر ، ان يورث ملكيته الى الوارث الجديد اذا مـا هي انعمت عليه بطفل . وتتقدم المرأة بدم بارد لاغراء ايبن لكنها خلال عملية الاغراء تقع في حبه ؛ يائسة ، مثلما يقع هو في حبها .

ويولد لهما ولد يعتقد افرايم أنه ابنه . ورغم ذكاء آبي فهي تثير في قلبها عاطفة تحطم كل خططها : ان الاكاذيب اللازمة لتنفيذ خططها لا يمكن اخفاؤها بعد ، لذلك يخبر ايبن والده عن كل ما حدث . أما افرايم فيحطم آخر أثر لوهم ايبن باخباره، بعد ذلك بوقت قصير ، الحقيقة بدقة : وهي ان آبي تظاهرت بحبه لتتأكد من ملكيتها للمزرعة . ويقرر الشاب غاضباً ويائساً ، ان يترك البيت في الحال فيستولي اليأس المطلق على آبي . ان ما في الموقف من سخرية ليس واضحاً لها ؛ انها وثيقة الارتباط بايبن الى الحد الذي لا تستطيع فيه اقناعه انها بالرغم من حبها له في البداية من أجل غرض خارجي فانها الآن خاضعة كلياً لعاطفتها نحوه . وتقول له بغضب انها تحبه من أجل ذاته فقط لكنه يرفض سماعها . وعليها الآن ان تبرهن اخلاصها مهما كلف الأمر ، ولذلك تخنق الطفل . ويقتنع ايبن أخيراً بحبها له لكنه ، من رعبه لفعلتها ، يذهب الى البوليس في الحال ليخبره بما حدث .

ويرينا المشهد الاخير من المسرحية العاشقين وهما في احضان بعضهما البعض مرة اخرى . ويعترف ايبن بأنه شريك في الذنب وانه على استعداد لدفع الثمن هو وآبي ، فيأخذهما المأمور ورجاله وهما سعيدان مبتهجان . لقد عبّا كثيراً من الحياة والعاطفة ولن يشعرا بالندم . لقد تجاوزا النطاق الذي تستطيع المأساة ــ كما هو مفهوم عادياً ــ ان تمسهما فيه . انهما مجردان من الوعي «بالخطيئة» ، فهما ضحية قواعد الكبت المتزمتة وضحية العواطف

المنفلتة من عقالها وضحية تيار الحياة الجبار ؛ لقد صاغا رومانسيتهما بعيداً عن قسوة محيطهما. ورغم انهما عاشا بين اولئك الذين اتخذوا من الكراهية ديناً لهم فقد اتيح لهما أن ينطلقا في ضوء النهار. لقد وجدا الجمال أخيراً ، هناك بين الصخور والتربة الصلبة حيث كانا يتوقان للعثور عليه .

ان اطار هذه المأساة متقن ومحكم الصنع ؛ هناك منظران زائدان عن الحاجة ادخلا في البداية ليعرضا لنا اخوة ايبن من أبيه وهم يغادرون المزرعة الى كاليفورنيا . (الزمن عام ١٨٥٠) لكن وحدة المسرحية تكمن في شخصية آبي. انها باثارتها لعواطف ايبن المكبوتة لم تعرف ـ او ربما نسيت ـ بان الغريزة الجنسية لا يمكن السيطرة عليها بسهولة : لقد اعتمدت على مهارتها لترقب مكيدتها بدم بارد حتى النهاية . الا انها تجد نفسها ، فجأة ، وقد وقعت في الشراك التي نصبتها . ان اونيل يظهر استاذيته في المشاهد التي تبدأ فيها آبي تدرك حقيقة استعمالها لقوة لا تستطيع مجاراتها . وهنا يوجد اثر ضئيل « للمسرح » : حيلة كان ممكناً ان تتلف كل شيء . ان عليه ان يندفع بلا هوادة الى استنتاجه . ماذا تفعل آبي ؟ انها لا تستطيع التخلي عن ايبن ولا هي تستطيع البقاء مع افرايم . ان عليها ان تبين ، بوسائل عنيفة، عدم اهتمامها بالملكية . الا ان شيئاً في الامر يقف بينهما : الطفل . فهي لذلك تقتله .

انني اشك الآن في ان آبي تقدم على قتل ابنها عمداً . انا

اصدق لو انها قتلت افرايم ، وفي اعتقادي ان قتـــل افرايم كان من صميم واجبها في المسرحية . لكن نقطة مثل هذه لا يمكن البت فيها بالرجوع الى قانون من قوانين النقد . ان جريمة القتل ليست مقنعـــة . وفي اعتقادي انها غلطة لكنها لا تؤثر على المسرحية بصورة جدية . اما البقية فتتبع بصورة لا تقاوم ـ كما هو الحال في « كل اطفال ... اجنحة » فينبلج الصبح عن شخصيتي رجل وامرأة يواجهان بهدوء ما سيأتي لهما النهار به . « الحياة لا تنتهي. وما التجربة إلا ولادة لتجربـــة اخرى » . حتى الموت نفسه هو كذلك .

تجارب انتقالية و « الينبوع »

كتب اونيل مسرحية « الينبوع » في بروفنستون خلال عامي ١٩٢١ و ١٩٢٢ . وقد حصل عليها اولاً ارثر هوبكنز ثم نقابة المسرح وانتجها اخيراً كل من جونز ، ماكجوان واونيـــل على مسرح غرينتش عام ١٩٢٥ . وقد استمر عرضها هناك مـــدة اسبوعين ثم استنكرتها الصحافة والجمهور القليـــل الذي ذهب لمشاهدتها . وقد بدت المسرحية ، على وجه العموم، لدى انتاجها على المسرح باردة ، ويعزى برودها الى طول الفترات الفاصلة بين المناظر؛ والغلطة احياناً تحسب على الممثلين الذين لم يألف معظمهم التمثيل الرومانطيقي ؛ وتحسب احياناً اخرى على الكاتب. وهذه المسرحية ، التي هي تقليدية في شكلهـا كسيرانو دي بيرجراك ،

كانت مفاجئة لكل من عرف ادب اونيل ؛ وهي فعلاً لا تعرض إلا ظاهرة واحدة اخرى لنظرته الى الحياة . انها تقريباً تقص القصة الخيالية كلياً وهي قصة البحث عن « ينبوع الشباب » الذي يقوم به جوان بونس دي ليون ثم ادراكه النهائي بان مخاطرات كهذه ينبغي ان يحكم عليها بالاخفاق عندما يدركها المرء عقلياً ومادياً ، رغم انها تصبح احداثاً مجيدة عندما تمتزج بالحاجة الى الحياة والحب والجمال .

يقول جوان : « ان على المرء ان يقبل وان يتشرب وان يعطي كما اخذ وان يكون رمزاً بذاته... لقد مضى جوان بونس دي ليون ! تحلل الى الاف الصيغ من الجمال التي تكون السعادة – تحلل الى لون الغروب ذاك ، الى لون فجر الغد الى نفس « الرياح التجارية » العظيمة – الى ضوء الشمس على العشب ، الى اغنية ترددها الحشرات ، الى حفيف الاوراق ، الى طموح نملة . سوف اعرف التحول الابدي – الشباب الابدي ! »

والاغنية التي تتردد خلال المسرحية هي تعليق غنائي على الموضوع :

الحب وردة
تتفتح ابداً
والجمال ينبوع
يفيض ابداً
الى الاعلى ، الى مصدر ضوء الشمس

الى الاعلى ، الى السماء اللازوردية
والمرء مع الله
لكنه يعود ابداً
ليقبّل الارض حتى تعيش الوردة .

ان هذه الابيات ليست ذات صفة متميزة لكنها عندما تغنى على المسرح تساعد على خلق جو شعري .

ومسرحية « الينبوع » ، في فكرتها ، قصيدة دراماتيكية سامية ـ وصورة من الطموح الابدي للشاعر . هذا جون في بحثه عن « ينبوع الشباب » يقصر حياته من أجل العثور عليه ؛ وهو يتبع قوس قزح من غير تردد او قسوة حتى يتحول تتبعه الى جنون. ومع ذلك فلم يستطع حالم، أي حالم، ان يستكشف ما قرر بلوغه رغم ان البعض كوفئوا لدى اكتشافهم شيئاً آخر واقلاعهم عما كانوا يرغبون فيه يوماً ما بسبب تفاهته . وربما استطاعوا من خلال المأساة ان يتعلموا درس الحياة متنبئين اخيراً بان المحاولة مفيدة بذاتها . اما جوان فلن يستطيع العودة الى الشباب ثانية لكنه يتعلم بان «ليس هناك من ذهب سوى الحب» .

ان الملاحظة التي ابداها اونيل على المنهاج ملاحظة مفيدة ممتعة ، قال : «لقد اتت فكرة كتابة « الينبوع » اخيراً من اهتمامي بالاساطير الشعبية المتكررة التي تحكي قصة الربيع الجميلة التي يسترد فيها الشباب الابدي . أما اهتمام المسرحية بفترة الاكتشاف في امريكا فانما هو اهتمام عرضي لا غير . وقد سعت المسرحية ان

تعبر تعبيراً عن الروح الحافزة في تلك الحقبة من غير ادعاء بانها تشتمل دقة تعليمية في امور التواريخ الزمنيــة والوقائع بصورة عامــة . ان الشخصيات ، باستثناء شخصية كولومبوس ، هي شخصيات غير واقعية . أما جوان بونس دي ليون ، في ابعــد مدى استطعت فيه ان اجعله انساناً، فانه خيالي تماماً. لقد وجدت له ترجمة موجزة في كتب التراجم القصيرة فملأت ذلك الاطــار العاري الذي رويت فيه بتصورات من عندي ، تمثلت فيها كيف كان الواقع من وراء تلك الترجمة المقتضبة ، مفترضاً انه لو عاد ثانية الى الوجود، وتقدم نحوي فانه لن ينكر ذلك الانسان الذي خلقته من تصوّري لانه يمثله من الناحيتين الرومانطيقية والدينية. ولذلك فانا ارغب في ان اقسم جاداً هنــا بالذات والآن بأن « الينبوع » ليست واقعية مريضة » .

ورغم فكرة مسرحية « الينبوع » وجمال بعض المشاهد فيها فانها ليست عملاً عفوياً او محركاً للغاية . لقد تبنى اونيل شكلاً لا ينسجم مع طبيعته ومزاجه . ولا بد لمسرحية من هذا النوع كي تكون عملاً ناجحاً تماماً ان تكتب بسهولة وسذاجة وان تكون العاطفة فيهــا اكثر من التأمل ، وان تسيطر على الشاعر لدى كتابتها . غير ان المشكلة هنا هي ان الشاعر عرف الشكل معرفـة جيدة حتى سيطر عليه . ثم هناك مشكلة اللغة اذ توجد مشاهد في نهاية المسرحية تقريباً تصرخ عالياً لا من أجل كتابة جميلة او مجرد ادب بل من أجل الشعر او من أجل ابيـات شكلية . ان الدفع

الشعري وحرارة عاطفة الشاعر تبدوان في نضال لتفتيت روابط النثر طالبتين حرية الشكل التي تتطلبها الأبيـــات . ومهما يكن الجهد الذي بذله اونيـــل ، فانه لم يستطع احراز القدرة على التعبير السهل . هناك شيء من الجهد المبذول في القطع المنمقة . وقد اصاب بروك اتكنسون كبد الحقيقة عندما قـــال في التايمز عدد ٢٢ كانون الاول (ديسمبر) من عام ١٩٢٥ « ان المسرحية لا تكاد تثير العواطف او تمنح الخيـــال شيئاً من الحماسة ... ان النقد الذاتي القاسي ، الذي دفع المستر اونيل لتحطيم ست عشرة مسرحية من مسرحياته بسبب عدم جدارتها بالانتاج ، تسامح معه في هذه المسرحية تسامحاً واسعاً » .

وفي « رسائل من اشباح الغرفـــة الخضراء » لجون ماسون براون رسالة خيالية الى اونيل يرسلها كريستوفر مارلو. وتكشف الرسالة عن بعض احسن ما كتب حتى الآن في نقد اونيل . وانا اقتطف هنا جملة واحدة لانهـــا تعبر بوضوح مدهش عن الخطأ الرئيسي في « الينبوع » . شبح مارلو يتكلم : ان المسرحيات التي انتجتها لا تضوىء ضوءاً تعشي البصر كالذي ينبعث من التماعات السيوف المسلولة كما تضيء اسفاري التأريخية المخضبة بالدماء » .

الملاح القـديم

على مسرح بروفنستون انتجت مسرحية الملاح القديم عـــام

١٩٢٥ ، وهي ترتيب مسرحي لقصيدة كوليردج ، وفيها يستعمل اونيل الاقنعة لأول مرة . وفي « برامج التمثيل في بروفنستون » كتب جيمس لايت ، وهو واحـد من المنتجين يقول : « نحن نستعمل الاقنعة في « الملاح القديم » لهذا السبب ؛ وهو ان نبرز بعض الموضوعات الدرامية من خلال الجو الروحي الذي تعطيه الاقنعة بصورة خاصة ... نحن نحاول استعمال القنـاع لعرض عيون المأساة ووجه التسامي » .

كانت المسرحية باردة بعض الشيء لدى انتاجهـا فلم تكن ناجحة ولم تطبع أبداً .

وفي مسرحية اونيل التاليـة يصبح القناع من العوامـل التكنيكية الهامة .

الرمزية ومسرحية « الاله الكبير براون »

انتجت مسرحية « الاله الكبير براون » ، المكتوبة في برمودا عام ١٩٢٥ ، (على نفقة المؤلف الخاصة أحيانـاً بعد ان امتنع اوتوكان عن اعانتها .) على مسرح غرينتش في كانون الثـاني (يناير) من عام ١٩٢٦ . وهذه المسرحية ، من ناحية مفهومها ، واحدة من أكثر المسرحيات التي كتبها أونيل دقة وتأثيراً . وقد حاول فيها ان يعرض ، بأسلوب غنائي متذبذب ، تطلعـات الانسان ومطامحه ؛ انها نشيد نصر درامي يتغنى بنضال الانسان من أجل أن يوحد بينه وبين الطبيعة ؛ ولهجتها ، من أولها الى

آخرها ، ذات فتنة غامضة . وطريق الانسان فيها ملتوية خلال وادي المأساة ، لكنها تنتهي الى الاقتصار . ويخترع الكاتب ، من أجل ان يستغني عن بعض التفسيرات التي تجيء ضرورية في بعض المسرحيات ، أقنعة لكل شخصياته تقريباً .

يقول كنيث ماكجوان في ملاحظاتــه على البرنامج : « ان مسرحية أونيــل ، على حد علمي ، أول مسرحية تستعمل فيها الاقنعة لتظهر التغييرات والصراع داخل الشخصية في اطــار مسرحي ». وهو يستخدمها « كوسائل لمسرحة انتقال الذاتية من رجل الى آخر » .

ويقول اونيل في مقــال عنوانه « مذكرات حول الاقنعة » (نشر في االاميركان سبكتيتور عدد تشرين الثاني ــ نوفمبر من عام ١٩٣٢) : «في بعض نماذج المسرحيات وخصوصاً المسرحية الحديثة الجديدة ، يظهر استعمال الاقنعة على انه الحل الاكثر حرية لمشكلة كاتب المسرحية الحــديث في ... كيف يستطيع التعبير عن التضاربات العميقة والخفية للعقل التي تستمر اغوار علم النفس في كشفها لنا ... وما هو التبصر النفسي الجديد في السبب والنتيجة الانسانيين ان لم يكن دراسة في الاقنعة وممارسة في اللاتقنيع ؟ » ان مسرحية «الاله الكبير براون» تحتاج الى شرح وتفسير وهذا ما اعده الكاتب نفسه في رسالة الى الصحف . وأنا انشرها كلها هنا كما ظهرت في «النيويورك ايفننج بوست» ١٣ شباط (فبراير) من عام ١٩٢٦ :

« أنا ادرك انه عندما يلجأ كاتب المسرحية الى التفسير ، يضع نفسه ، آلياً ، « في قفص الاتهـــام » . لكن حيث يتعذر على المسرحية أن توضح بنفسها الموضوع المجرد الكامن خلفها بسبب طبيعة ذلك الموضوع الخفي فربما كان ذلك مسوغاً للمؤلف ان يكشف عن ذلك النموذج الغامض الذي يتخفى في انبهام وراء كلمات الشخصيات وأعمالها ؛ هذا مع أن الموضوع في مسرحية « الإله الكبير براون » يعلن عن نفسه في صراحة جهيرة .

وكنت آمل ان توحي بذلك الاسماء التي انتقيتها لشخصياتي (وانا اقر أن هذه خطة قديمة استعملها شكسبير وجمع كبير من الناس منـذ ذلك الوقت) . ان ديون انطوني ـ واسمه مكون من ديونيسيوس والقديس انطوني ـ يمثل القبول الوثني الخلاق للحياة وهو في حرب ابديـــة مع الروح المسيحية الميالة لتقبل العذاب المتنكرة للحياة كما مثلها القديس انطوني ـ ذلك الصراع الذي يؤدي في زمننا المعاصر الى ارهاق الطرفين ـ والى كبت المسرح الخلاق في الحياة وجعله عقيماً والى تشويهه بأخلاقيـة تحوله من « بان » الى « شيطان» ثم الى مفيستوفيليس الذي يسخر من نفسه من أجل ان يشعر بأنه حي ؛ ان المسيحية التي كانت بطولية ذات يوم بشهدائها الذين ضحوا من اجل عقيدتها الصلبة تتوسل الآن بضعف لتحرز اعتقاداً بأي شيء حتى بالتثليث نفسه. (ان سيبل، في المسرحية ، الارض الوثنيـة الام التي تثبت بسلطتها « يا ابانا يا موجود ! » لبراون المحتضر كما لو انها هي التي تحاول الايحـــاء لديون انطوني بثقتها في الحياة من اجل الحياة فقط) .

ان مارجريت هي الصورة التي امثلها منحدرة من مارجريت في رواية فاوست ـ هي المرأة ـ الفتــاة ابداً ببساطة فاضلة في الغريزة، تنسى كل شيء عدا الوسائل التي تؤدي الى هدفها، وهو بقاء الجنس .

أما سيبل فانها تجسيد لسيبل الارض الأم المحكوم عليهــا بالعزلة كمنبوذة في عالم قوانين غير طبيعية لكن عازليها يرعونها وهم اول الضحايا للقوانين التي سنوها .

وامــا براون ، وهو نصف الإله العديم الرؤيا في ماديتنا الجديدة ـ نجاح ـ يبني حياته المتعلقة بالأمور الخارجية ، بينما هو في داخله أجوف لا اصول له ، وهو مخلوق غير مبدع ذو اخاديد اجتماعية سطحية مقضي عليها . هو نتاج عرضي القاه تيار الرغبة الابدي العميق جانباً في مياه راكدة .

وامـا قناع « بان » الذي يلبسه ديون وهو صبي فليس مجرد اداة وقائية ضد العالم يتخذه الشاعر الرسام المفرط الحساسية الذي يعيش تحت ذلك القناع ، لكنه ايضاً جزء مكمل لشخصيته من حيث انه الفنــان . وليس العالم اعمى فحسب لا يبصر الانسان الذي يعيش تحت ذلك القناع بل هو يسخر منه ويدين قناع «بان» الذي يراه . وبعد ذلك تتراجـع نفس ديون الداخلية مترسمة خطى الاذعان المسيحي حتى تشارك طبيعة القديس ، بينما يتحول « بان » الخارجي ، في نفس الوقت ، بصراعه مـع الحقيقة الى مفيستوفيليس . وهو يسقط، في حاله الجديدة، متهاوياً عند قدمي

براون بعد ان حكم على براون بالدمار وذلك بقبول قناعه ، لكن هذا القناع يسقط لدى موته ، فاذا الذي يقبل اقـــدام براون في ندم ذليل هو القديس نفسه ويتوسل اليه توسل صبي صغير لأخيه الكبير لعله يعلمه صلاة .

لقد كان براون يحسد دائماً ، قوة الحياة الخلاقة في ديون – تلك القوة التي كان هو في افتقار اليها . وعندما يسرق قناع ديون المفستوفيليسي يعتقـــد بانه حصل على القوة لـكي يحيا بصورة خلاقة ، بينما هو في الحقيقة يسرق تلك القوة الخلاقة ليحطم نفسه بالكبت التام . هذا الشيطان ذو الشك الساخر يأتي عليه في وقت قصير . فهو يدخل فيه ويمزقه ويعذبه ويمسخه الى ان يرغمه على ان يلبس أيام العـــالم قناع نجاحـــه المسمى وليام ا. براون ، كما يلبس قناع ديون امام زوجته واطفاله . وهكذا لا يظل بيلي براون هو ذاته في نظر أي انسان . وهكذا ، ايضـــاً ، يشارك ديون عذابه بحدة اكثر ، لان ديون لديـه الأم سيبل – ثم تولد روحه في النهاية من مخاض هذا العذاب،روحاً مسيحية معذبة مثل روح ديون الميت تتوسل للحصول على معتقد تجده ، في النهاية ، على شفاه سيبل .

والآن ، هيا بنا الى تفسير آخر يشرح هذا التفسير . لم أكن افكر لدى كتابة «براون» ان هذا النموذج من الحقائق المتصارعة في نفس الانسان سيحجب يومـــاً او يرمي بالخلل تلك الدراما الحيـــة التي تعيشها كائنات متمايزة من امثـــال ديون وبراون

ومارجريت وسيبل . لقـــد قصدت ، دائماً ، ان تكون تلك الحقائق المتصارعة غامضة فيهم ومن ورائهم تعطيهم مغزى قائماً وراء نفوسهم، ثم تفرض نفسها من خلالهم فتتمثل تعبيراً بكلمات غامضة ورموز وافعال لا يفهمونها هم انفسهم ، وانما يفهمها الجمهور بوضوح يساوي غموضها لدى الشخصيات نفسها . ذلك هو السرّ الخفي ـ يستطيع ان يحس به كل انسان : رجلا كان او امرأة ، لكن احداً لا يفهمه على انه معنى لأي حادثة ـ او صدفة ـ في اية حياة على الارض . وهذا هو السر الغامض الذي اريد ان البسه شيئاً من الوجود الحقيقي في المسرح . وهذا الحل ، اذا كان هناك اي حل سيكون من المحتمل انتاجه في انبوبة اختبار ليخرج بعدها ويكون غير درامي بصورة مثبطة » .

اخشى ان يحتاج هذا الشرح الى شرح جديد ؛ وانا اعتقـــد بانني املك هذا التفسير حرفياً كما تلقيته من اونيل نفسه . وهو بطبيعة الحال لا يوضح كل رسالة اونيل لكنه يلقي ضوءاً جانبياً عليها . فقبل ان تنتهي المسرحية سألني عن النصيب الذي اظنها نالته على المسرح فقلت انني سامنحها فترة اسبوعين ، وهي فترة كافية للمعجبين بأونيل ، كي يلقوا نظرة عليها .

فاجاب اونيل : « ربما كنت مصيباً لكنني اشعر بان فيها ما يكفي ليبلغ جمهوراً بسيطاً غير معقد . ان « الإله الكبير براون » من بعض جوانبها مسرحية « أسرار » تدور حول سرّ الشخصية والحيـــاة بدلاً من ان تدور على موضوع بوليسي معقد ، ولن

ادهش اذا ما اهتم بها اناس لا يرهقون انفسهم كثيراً لفهم كل ظل من ظلال المعاني بل يتتبعون احداثها كما يتتبعون احداث أية قصة ، فهم لا يحتاجون لان يفهموا بعقولهم وانما باستطاعتهم ان يراقبوا فقط وان يحسوا » .

وقد كان اونيل على حق اذ استمر عرض المسرحية عاماً كاملاً تقريباً. ولست ادري هل سمع اونيل قصة الفتاتين العاملتين في دكان اللتين ذهبتا لرؤيتها عندما تحولت الى القسم الاعلى من المدينة . انها تعرض وجهة نظر اكثرية الجماهير التي استمرت مقبلة عليها طوال فترة عرضها الطويلة . تقول القصة ان احدى الفتاتين التفتت بعد الفصل الثالث الى صاحبتها وقالت : « انها مغرقة في الصنعة الفنية يا جي، أليس كذلك ؟ » فأجابت الثانية: « بلى ، ومع ذلك فلا غبار عليها » .

إن « الاله الكبير براون » ــ كما قلت من قبل ــ واحدة من اكثر مسرحيات اونيل دقة وهي ، مما لا شك فيه ، اكثر امتلاءً باحساس الشاعر بالايقاع وبالتناسق وبتنوع الحيـاة ، من اية مسرحية اخرى . وتعبر اللغة فيها عن ظلال لمعان نصف مفهومة من الصعب وصفها في عبارات وجمـل فاذا لم تعبر المحت الماحاً ؛ لكن الاسلوب ، اجمالاً ، اكثر ملاءمة للموضوع مما هو عليه في بعض المسرحيات التي جاءت بعدها .

ومع ذلك فهي ليس لها نفس الكمال التكنيكي الذي توفر في مسرحية « رغبة تحت شجر الدردار » او حتى مسرحية « القرد

الكثيف الشعر » . انها تحلق كثيراً في غايتها ؛ انها تلقي بالعبء الثقيل ، على كاهل المخرج والممثل ، ولا يقوى اي منهما على حمله بنجـــاح . وانا اعتقد بان كل شيء ، على خشبة المسرح ، عدا المسرحية نفسها يجب ان لا يكون اكثر من إلحاقــة متواضعة للشاعر الدرامي، ولن يكون اي انتاج قادراً على شرح وتوضيح المغزى الداخلي لاي عمل أدبي ، رغم انه من الممكن ان يضيف عناصر اخرى، وربما اضاف جمالاً فائقاً منفصلاً تماماً عما يوجد في متن الكتاب نفسه . ورغم ان مسرحية « الإله الكبير براون » اخرجت ومثلت بفهم ومهـــارة فقد كان هنـــاك الكثير من « التوجيه » ومن الوعي الذاتي . ولكي ننتج مسرحية من هـــذا النوع يجب ان تتوفر لنـــا بساطة تفكير وطواعية عواطف باللغة حتى تتفوق الميزات المسرحية الخالصة للعرض ، كعرض ، على كل ظل لتفسير فردي من جانب الممثل او المخرج. وبدلاً من ان يمضي المخرج والممثلون في اخراج المسرحية تاركين لاونيـل مهمة وضع مقاصده خلالها فانا اشعر بانهم كانوا على الفة تامـــة بتلك المقاصد .

ماركو الملايين

وفي اذار (مارس) من عام ١٩٢٥ فرغ اونيـــل من العمل في مسرحية « ماركو الملايين » لكنه كان مشغولاً بها لفترة طويلة من قبل . وقـــد قيل لي بان فكرتها اتته قبل ان يباشر كتابة مسرحية « الينبوع » عام ١٩٢١ . وهي تتكون ، على ما يبدو ،

من مسرحيتين او من مسرحية واحدة في جزئين لم تكن جاهزة قبل انجاز مسودتها النهائية بوقت طويل ؛ وقد قصد لها ان تنتج في امسيتين متواليتين لانه يقول في احـــدى رسائله بانه قرر ان « يعيد كتابتها وان يجمع الليلتين في ليلة طويلة واحدة » . وقد حصل عليهـــا دافيد بيلاسكو قبل آذار من عام ١٩٢٥ ببعض الوقت، لكنه بعد تأخير سنة كان ما يزال متردداً في انتاجها مدعياً بانها ستكلف الكثير من المال . ثم دارت المسودة الدورة ثانية . وقـــد خذلها كل من جيلبرت ميللر وارثر هوبكنز لكن اونيل اقترح على ناثان بانه ربما أراد رؤيتها كل من ايمس، وديلينجهام، وجيست و ولتر هامبدن . اما ايمس فيبدو انه قرأ المسرحيـــة ورفضها ؛ ثم جرى حديث مفاده أن هوراس ليفرايت يجمـــع الاموال اللازمة لانتاجها . وفي شهر ايلول (سبتمبر) من عام ١٩٢٦ كتب اونيل الى ناثان يقول بان لجنة نقابة المسرح «قررت بصورة قطعية بانها ترغب في المسرحية ــ لكنها لن تستطيـــع العمل بها خلال عام كامل » .

وقد وقعت العقود اخيراً مع النقابة رغم ان المسرحية لم تنتج حتى عام ١٩٢٨ .

وفي عام ١٩٢٦ قرأت مخطوطتهـــا ورغم ان النسخة التي قرأتها كانت النسخة المركزة إلا انها كانت اطول من المسرحية التي مثلت من بعد بمشهدين . وقد قرأتها بسرعة وعندما اعدتها الى اونيل قلت له انها ملهاة بديعة جميلة . وكذلك كانت ! ولدى

قراءتي لها بسرعة لم احسب بأن ما يمكن قراءته بدقيقتين قـــد يحتاج تمثيله الى خمس دقـــائق بسبب العمـــل المسرحي المتقن الموصوف في الكتاب .

وفيا يتعلق باصلهافنحن نعرف بأنالفكرة ظلتفي رأساونيل لسنوات لكن ما وضع حمة لاسعة في اكثر مشاهدها مرارة انما هي حادثة سجلها جورج جين ناثان في « الاميركان ميركوري » عـام ١٩٢٧ : « عندمـــا اشاح المستر اوتو كـــان بوجهه معرضاً عن هذه المسرحية (الاله الكبير براون) سأل اونيل لماذا لا يقلـع عن كتابة امور كهذه ويروض قلمه ، بـــدل ذلك ، على كتابة شيء يفخر كان باستحسانه . وماذا كان هـــذا الشيء؟ لقد رغب اونيل_ في خجل_ ان يعرفه،وكان الجواب: مسرحية تمجد عملاً امريكياً كبيراً وتمجد رجل الاعمال الامريكي _ رجل اعمـــال كمستر كان مثلاً . وسعـــل اونيل وانحنى مستأذناً بالانصراف من حضرة الرجل الكبير . وكان جوابه هو ان كتب مسرحية « ماركو الملايين » ، وهي أشد سخرية يلقم بها فم العمل الامريكي ورجل الاعمال مرارة ولذعاً وروعة معاً .

وقـــد اضاف اونيل الى هذا ، عندما رأيته قبل ان يكتب ناثان ذلك التقريع بعـــام . بان كان عرض عليه ان يدخله في اجتماع خـــاص للمخرجين في « وول ستريت » . وقال وهو يضحك ساخراً « اذن لتعلمت الشيء الكثير هناك ! هل لك ان تتصور اولئك النـاس وهم يعرضون خططهم الكبيرة في محضر من رجل دخيل ذي نظرات مريبة ؟ »

ومن الانصاف للمستر كان أن اقول انه فيما يبدو لم يقترح على اونيـــل ان يكتب في تمجيد « عمل كبير » وانما ان يكتب عنه فقط . ومع ذلك فربما كنت مخطئاً . وانا لا استطيـــع ان اتصور بان كان غبي الى الحد الذي يخص فيه اونيـل ، من بين كل الناس ، بالكتابة في تمجيد العمل ؛ لكنه ، من الناحيـــة الاخرى ، ان كان غبياً فهذا يعلل عدم رؤيته اي شيء في « الإله الكبير براون » وفي « ماركو الملايين » .

ان مقدمة اونيل « لماركو » جديرة بالقـــاء نظرة عليها ، يقول :

« هذه المسرحية محاولة ان امنح انساناً اشتهر منذ زمن طويل بكونه رحالة عدالة شعرية ، وقد شهر في ارجاء المعمورة ظلماً بالكذب وانكرت سلالته عليه تفوقه الحقيقي كانسان ومواطن— ذلك هو ماركو بولو ابن البندقية . ان العجز عن تقدير ماركو بولو حق قدره يرجع اليه هو نفسه . فقد أملى كتابه عن رحلاته لكنه اهمل ذكر الرحالة . انه لم يكن مؤلفاً . لقد تمسك بسرد ما ظنه حقائق فدعاه العالم كذاباً لقاء جهوده هذه . وحتى في مدينته البندقية لقب « بالمليونير » او « ماركو الملايين » استهزاء ، ذلك لانهم لم يستطيعوا أخذ احصاءاته بجدية عن « ملايين » هـــذا و « ملايين » ذاك في الشرق . لقـــد اصبح بولو ، وهو رجل الاعمال ، مشهوراً كمغامر خيـــالي ، ومنذ ذلك الحين انحدرت سيرته خلال القرون المعادية كنبي لا كرامة له في قومـــه او حتى

دون شهرة فارقة عدا لحيته الغريبة الشكل . وقد دفعني ذلك الى شن حملة صليبية غاضبة للتفتيش بين سطور كتابه ـ وهي القضبان التي سجن نفسه وراءها ـ حتى « أبيّض » روح ابن البندقيـة الذي اساء اليه الناس » .

ان مسرحيـة « ماركو الملايين » من اقل مسرحيات أونيل طموحاً . قررت هذه الحقيقة بعد شيء من التأمل وبعد اعادة لقراءة الكتاب ومشاهدة لانتاج ناجح حققته نقابـة المسرح . لقـد كان حماسي الاول اصيلاً لكن في المخطوطة لم تكن هناك حاجة لانتظار تبديـل المشاهد او للجلوس امام خشبة المسرح حيث كان ممثلون من لحم ودم في حاجة لان يخرجوا ـ بتفصيل واف ـ كل قطعة من حوار سريع مؤكدين على كل ما كان يجب ان يكون موجزاً او ـ احياناً ـ محذوفاً .

والمسرحية هجاء رومانطيقي للغباء الغربي وضعت ازاء جوّ زاه من حضارة شرقيـة في العصور الوسطى . وفي عشرة مشاهد كاملة يتابع ماركو بولو وجهة عمله ومهمته منذ صباه الى مـا يقرب من منتصف عمره ومن ثم الى النجاح ، فيبـدأ شاباً ناعماً وينتهي الى ما يشبه « بابيت » ، لكن ما ينقصه هو مثالية بابيت . ولا يعني الجمال والرومانسيةولا تعني السكينة والحكمة التي هي ثمرة حضارة معمرة شيئاً بالنسبة له ويضيع فيـه سدى جمال طريق من طرق الحياة تختلف عن الطريق التي عرفها . ان اقامته في ارض قبلاي خان مـا هي إلا فرصة لجمع الثروة . وهنا توجد فكرة

لامعة ، وان لم تكن جديدة ، للمهاة ممتعة ، لكن الفكرة وحدها ليست كافيـة لملء عدة مشاهد وشغل مساء طويل في قاعـة مسرح .

لقد بذلت النقابة خير جهدها في مسرحيـة « ماركو » . فكانت المناظر والازياء آسرة خلابـة . لكنني أبدي عدم الرضا من شيء واحد فقط هو : فترات التوقف بين المشاهد .

ان محتوى المسرحية لا يحتمل ان تمتد على طول فترة قدرها ساعتان ونصف . وانا اعتقد بانها لو اختزلت الى خمسة مشاهد ومثلت على مسرح دائر من غير تقطع وحولت الى باليه درامية يتخللها الرقص والموسيقى والتمثيل المضحك وحوار البانتومايم لكانت عملاً كاملاً من نوعها .

واكرر هنـا بان اونيل في بعض مسرحياته الاخيرة ، يرينا اتجاهاً متعاظماً نحو كتابة خطب « جميلة » ومقاطع منمقة الطراز . ومسرحية «الإله الكبير براون » لا تحتوي على الكثير من هذا بينما يتوفر ذلك بكثرة في مسرحية « الينبوع » . ولست اشير هنا الى الحوار بصورة خاصة لكني اشير الى الاحاديث الخطابية لبونس دي ليون وقبلاي وديون . ولست قادراً على تخليص نفسي من الانطبـاع الذي تكون لدي وهو ان اونيل كان يبذل الجهد من اجل احداث التأثيرات . فان ملكته الشعرية لا تكمن في الخطب المكتوبة لكنها توجد في مفاهيمه وفي مشاهده ومواقفه واحياناً في

أسطر متباعـــدة لا تلقي اضواء بما فيها من قيم لفظية وانما في مضموناتها .

فترة غريبـــة

عندمـــا رأيت اونيل في حزيران (يونيه) من عام ١٩٢٦ اخبرني بانه عاكف على كتابة مسرحية جديدة . ان فكرتها تبدو غير طبيعية او واقعية ؛ ستكون المسرحية من تسعة فصول وستعبر الشخصيات عن افكارها بصوت عال من غير اعتبار لتقاليـــد المسرح العادية وللاتصال الاجتماعي الطبيعي .

« ولم لا ؟ » هكذا تساءل اونيل « كل شيء هو مسألة عرف . فاذا قبلنا عرفاً فلماذا لا نقبل بآخر ما دام مؤدياً للغرض المقصود؟ ان اشخاصي ينطقون، بصوت عال ، ما يفكرون به وما يفترض في الآخرين ألاّ يسمعوه . فهم يتحدثون بالنثر ، واقعياً كان أو غير واقعي، وبالشعر غير المقفى او الشعر ذي الوزن السداسي او الشعر المزدوج » . ثم مضى يلخص القصة . ان العمل في كتابة « فترة غريبـــة » بدأ في برمودا ومين في عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ بصورة رئيسية .

وقد تعاقدت نقابة المسرح مع اونيل لانتاج المسرحية ؛ وتمّ انتاجها عام ١٩٢٨ . ولاعضاء النقابة طريقتهم في انجاز المهام بصورة جيدة . ونحن نعرف من رسائل اونيل المطبوعـــة بان النقابة كانت قد تخلت عن مسرحية « الينبوع » عندمـــا كان

قيامهم بالانتاج شرفـــاً للروائي يفيده كثيراً . وردّت الحقوق دخلاً لم يكن كبيراً ؛ وكان هناك سوء تفاهم حول مخطوطات اخرى أوليـــة . غير ان اونيل مدين للنقابة بانتاج ملائم دقيق واحياناً بانتاج فاخر ، وانه لمن المحتمل انه كان سيواجه آنذاك اياماً عسيرة في البحث عن منتجين آخرين ليجرب حظه معهم لو ان جماعة النقابة لم تنتج له « فترة غريبة » و « الدينامو » .

دعني ابدأ ملاحظاتي على « فترة غريبة » بقولي ان المنتجين والمخرج لم يدخروا جهوداً او نفقة دون بذل في انصاف المسرحية انصافاً بعيداً . قلمـــا تكون هناك مسرحيات تحتاج الى اتقان وخيال ومهارة اكثر من هذه المسرحية الطامحة الحاذقـــة ذات الفصول التسعة . ان فيليب مولير لم يخرج عملاً من قبل استدعى منه فطنة اعظم او فهماً عاطفياً اكثر مما استدعاه اخراج هـــذه المسرحية . لقد سخّر اكبر ما يمكن من السمات الدالة الموضحة في الجو المسرحي في عمل يملك الشيء القليل من كونه مسرحيـــاً بالصورة التقليدية . ولا يوجـــد هناك الكثير من ذلك التوجيه المشدود أعني من ذلك التكلف لاحداث التأثير الذي شان بعض منتجات النقابة الاخرى .

ان مسرحية « فترة غريبة » عدة اشياء مجتمعة معاً ، وتكاد تفوق في عددها ما يوحي اسمها . واول ملاحظة اود ابداءها هي انها تستبقي الجمهور من الخامسة والنصف بعد الظهر الى مـا بعد الساعة الحادية عشرة ليلاً لا يتخللها إلا انقطـــاع مدته ثمانون

دقيقة لتناول العشاء ، لكنها لم تلجأ الى ذلك بوسائل الخداع او الحيلة المسرحية . فهي ليست بالقصة التي يمكن اختزالها الى ثلاثة فصول بسهولة ؛ انها ليست غرابة المناجاة الذاتية والكلام الذي يقوله الممثل جانباً (وطرافته تمحي في دقائق) انها ليست سوى انتصار فن اونيـــل وموهبته لفهم بعض عقد العقل والقلب الانسانيين والكشف عنها عارية . وقد كان ، بصورة جليـة ، غير راغب في الاستفادة من الشكـــل الدرامي التقليدي الذي لا يعترف ، في ايضـــاحاته الاخيرة ، بالكلام الجانبي وبالمناجاة الذاتيـــة ويأبى ان يسمح للكاتب باكثر من ساعتين او ساعتين وربع من الوقت .

ولذا فانه فصل ، متجاهلاً للتقاليد المرعية الجارية تجاهلاً ملحوظاً ، ما كان ممكناً ان يكون في مسرحية اخرى «مضموناً» عادياً مبتذلاً فوضعه في تسعة فصول مـــع وقت تمثيلي يساوي ضعفي ما اعتدنا عليه تقريباً . وفي مسرحية « فترة غريبة » مما يجلب الانتباه اكثر مما في Parsifal . وفيها دراما اكثر مما لدى فاوست امـــا ادبها فاقل . وتنقل « فترة غريبة » اربعـــة من شخصياتها خلال ازماتهم العاطفية لفترة تمتد الى سبعة وعشرين او ثمانية وعشرين عاماً . فنينا ليدز ، وهي ابنة استاذ جامعي ، تفقد خطيبهـــا بعد ان يذهب الى الحرب بوقت قصير ليكون طياراً . اما والدها المتزمت فيمنع اتمام زواجهما فيعجل هـــذا بقرارها ان تترك البيت . وفي البداية تصبح ممرضة ثم تبحث عن

مخارج اخرى لرغباتها ومطامحها المتفاوتة في مدى اعتدالها . وحين تدخل الاحداث الرئيسية للمسرحية فانها تكون قد بدأت تتخذ مظهر المرأة وخصـــائصها ـ المرأة الممثلة لجنسها ـ لترمز الى « روح الارض » ؛ انها وثيقة الصلة بسيبل في مسرحية « الإله الكبير براون » ؛ انها ام وزوجة وخليلة وعاهرة ومادية ومثالية. لقد نسجت في حياتهـــا دوائر لعدة رجال : لغوردن (ذكرى رومانسية ومثل اعلى)؛ ولتشارلس مادسون المريض الذي تتحكم فيه أمه ؛ ولسام زوجها ؛ ولادموند داريل عشيقهـــا ؛ واخيراً لغوردن ابنها . انه لا يكفي ، لامرأة من هذا القبيل ، ان يتوفر رجل واحد . ان هذه المرأة الملحمية التي وُهبت ظمأ للحياة لا يدركه الارواء ، تأخذ انصباء امرأة فوق مستوى المرأة العادية ؛ فهي بأحلامها التي لن تتحقق ابداً ، والتي تكبحها انواع الكبت وتجنح بها ضروب الرغبات ، تجسيد للحيوية ، هي مخلوقة مسوقة لتتدخل في حياة الآخرين كي تملأ اناء حياتها حتى يفيض . ليس هناك من كفؤ لها أو لا شيء يستطيع ايقاف تقدمها ؛ لا شيء إلا الشيخوخـــة . واخيراً يقهرها الزمن وتقهرها ـ ممثلة في شخص ابنها ـ روح الشباب التي حثتها على التمرد حين كانت شابـــة . ويتركها ابنها غوردن مع الفتاة التي قرر الزواج منها كما فعلت هي عندما تركت والدها العاجز الذي لا معين له .

هذا هو جوهر قصة « فترة غريبة » . وهناك أحداث كثيرة في الحبكة ، تلفت الانتباه وتستدعي الاستغراق، لكنها وصفت،

اساساً ، لتبرز من شخصية نينا ، ابرازاً حاداً . انني لا ارى في المسرحية اي « عبرة » او « غائيـة » أو اي شيء سوى القليل اليسير من الفلسفة محددة . هـذا بالرغم مما قاله اونيل وبعض مفسريه حول الموضوع . لقـد كان غرض اونيل ان يعرض – تخيلياً – سلسلة من الحوادث يبسط لنا فيها بعض الناس : افكارهم ودوافعهم على امتداد فترة طويلة من الاعوام . فالحياة تعرض لنا مشكلات وافراحاً ومآسي ؛ وهي تبدو احياناً متخذة شكلاً جميلاً ، لكنها في الغالب تبدو كنكتة قاسية خالية من المعنى ؛ ومع ذلك فهي عمل مثير ومخاطرة هائلة . أما « اخيلة الظل » التي ندعوها « نحن » فانهـا تمتلىء بالاعتداد والشعور بالأهمية الذاتية مؤقتاً بقوة مـا تبتكر من مشروعات وخطط صغيرة ترمي منهـا الى خداع الموت وتجنب التعاسة ، لكنها في النهاية تفقد تدريجاً رغباتها في الحياة واندفاعات الشباب العنيفة آفلة شيئاً فشيئاً نحو فترة الغروب حيث لا يبقى شيء جدير بأن تملكه سوى الطمأنينة والسلام . هكذا تبدو نينا وكأنها تريد ان تندّ على جنسها وتنبذه لكي تجسد غريزة الحيـاة وتصبح لها صنواً وبما ان الكاتب المسرحي تصورهـا امرأة فان كل موقف في حياتها يرمز اليه رجل يملك بعضاً مما تريد او مما ارادت او مما ستريده في النهاية . ونحن نراها ، تقدر مارسدن في الفصل الاول وتشير اليه على انه رجل لا يخلو من فائدة في المستقبل ؛ وفي نهاية الفصل التاسع ، عندما يكون كل شيء آخر قد انتهى ، تقع بين ذراعيه الواقيتين لتقضي بينهما في سلام ما تبقى لها من ايام حياتها .

انني لم ألمس ، بعد ، العنصر الاساسي في « فترة غريبة » — اعني الشيء الذي جعل منها ، رغم كل اخطائها ، خلقاً فائقاً . هذا الشيء هو تكهّن الكاتب ليس إلا ، ثم مسرحته لدوافع اشخاصه . كان ممكناً ، كما قلت ، ان يقص قصته في ثلاثة فصول لكنه جعل فصولها تسعة لكي يتجنب هذا القول « لو كان لدي الوقت الكافي لقصصت عليكم كل شيء جوهري عن هؤلاء الناس » . وهو يملك الوقت فعلاً لانه استغله ؛ ومحتمل ان يكون قد اخذ اكثر من الوقت اللازم بقليل ، لا اعني من وقته هو ، بل من وقتنا نحن ؛ وهناك مواقع ألح فيها كي يجعل اشخاصه يشرحون لنا ما كان قد عرض علينا واضحاً غير محتاج الى شرح .

لقد اطلعنا الكاتب ، بسرعة ، على اسرار هذه الشخصيات : فهم يخبروننا الكثير مما يفكرون به ويشعرون . لم يخبرونا بكل شيء ، طبعاً ، فذلك مستحيل وغير ضروري ، لكن ما قالوه كان يكفي للغرض الآني . ان الافكار التي عبر عنها بصوت جهوري لا تمثل ، في افضل حالاتها ، اكثر من جزء من أنصاف الافكار والاشارات والظلال التي تستوطن العقل الباطن ، لكنها كافية بالنسبة لاونيل . لقد فعل شكسبير هذا الشيء نفسه وكذلك فعله جوته : لكن اونيل حاول ان يذهب الى ابعد من ذلك فاستخدم هذه الوسيلة على نحو اكثر واقعية الى حد ما . ولو كان هو شكسبير او جوته لاستطاع ان ينجح حيث نجحا وبجهد اقل .

فان الوسيلة التي يلجأ الى استعمالها ، على بساطتهـــا وفجاجتها ، مؤثرة للغاية احياناً . وهذا هو سبب عدم وجود عنصر المفاجأة بالمعنى العادي ؛ ولا تشويق ولا فضول من النوع الذي يستثار في الاعمال الادبية التقليدية . واونيل يعلم بأن « فترة غريبة » مثقلة بالتشويق وهو لهذا السبب يطرح اكثر الوسائل والتحيلات التي يخلق بها كتاب المسرحية عناصر التشويق . وهو لا يخفف حدة التوتر في سعيه وراء معرفة دوافع الفعالية الانسانية ؛ فهـذا هو غرضه خلال كل المسرحية . انه كالجراح يعمق الحز ويعرف ، دائماً ، ما يسعى اليه .

وبينا احرز اونيـــل نجاحاً في عرضه سلسلة من الاحداث يوضح كل منها بعض الخصائص الاساسية لشخص واحـــد او لعـــدة اشخاص ؛ وبينا استطاع ان يوسع نطاق تصوره وان يكتب بنبل ، فأنا أحس ان هذه المسرحية ليست هي العمل التام الذي كان ممكناً ان تكونه ، لسبب واحد هو ان ظل سترندبرج قد خيم دانيـــاً فوق المسرحية كلها : ففي شخصية نينـــا شيء مشدود ، شيء عقلاني مخطط مرسوم . انها شديدة التفرد ــ ومن المغالاة ان تكون ممثلة لجنسها . ان تصور المرأة بانها وحش ضار من اختراع سترندبرج ، وانا لا اعتقد بأن تصور اونيـــل للعالم ضيق وملتوٍ مثلما هو تصور ذلك الشاعر السويدي .

ومـــاذا عن الكلام الجانبي والفصول التسعة من الناحيـــة التكنيكية ؟ وهل من الضروري دائماً ، في مسرحية ، ان يعبر المرء

عما يفكر به او يحسه بصوت مجهور ؟ الا يستطيع الممثـــل ، احياناً، ان يعرض ذلك التفكير او الاحساس بين الحين والحين؟ انا اعتقد بانه كان من الممكن حذف نصف مجموع الكلمات التي كان يقصد ان لا تسمعها الشخصيات الاخرى ، دون فقدان اي شيء جوهري . لقد أغرق اونيل في استخدام هـــذه التخيلات حتى استنفدت طاقتها .

واخيراً فان هناك شيئاً مفقوداً في الفصول الثلاثـة الاخيرة . انها تكرار بعض الشيء ومن الممكن تكثيف مادتهـــا وجعلها في فصل واحد .

وفي هذه الفصول نلاحظ ، مرة اخرى ، ميل الكاتب ليضيع في متاهات خطابيـــة ، لا لانه يحاول ان يكتب لمجرد الكتابة بل لانه يصر على استكشاف أشد الزوايا ظلمة في العقـــل والقلب . ان على كل كاتب ، حين يألف اشكال الكلمات وألوانهـــا ان يحترس من التورط في محاولة خلق « مجرد » ادب ، او ما يبـدو انه كذلك ، لانه غالبـــاً ما يصبح عبداً ــ كما حصل لستيفنسن وايلد ــ للشيء الذي يحسب انه هو قابض على ناصيته . وخلال «فترة غريبة» وخصوصاً في الكلام الجانبي توجد انتحاءات توغل في الكتـــابة « المنمقة » . وانا لا اصر على ان لا يعبر المرء عن افكاره تعبيراً جيـــداً ، لكن التعبير الجيد لا يعني بطبيعة الحال الكتابة « المنمقة » . وبعض كتابات اونيـــل المنمقة ليست من التعبير الجيد في شيء . وهو يقع احياناً في اخطار من نوع جديد عندما يحاول تجنب تفاهات من الواقعية السطحية .

ضحك لعـــازر

ان مسرحيـــة « ضحك لعازر » من بين مسرحيات اونيل التامة المعدة للمسرح منذ ايام تدربه وتلمذته ، هي الوحيدة التي لم تمثلها فرقة محترمة ولم يقم لها أي عرض من اي نوع في مدينـــة نيويورك .

وفي نيسان (ابريل) من عام ١٩٢٨ انتجت لأول مرة تحت توجيه جيلمور براون على مسرح جمعيـــة باسادينا ومثلها ممثلون غير محترفين .

بعد انتهاء المخطوطة بقليل (في عام ١٩٢٩) قال لي اونيل انها «اكثر المسرحيات التي كتبتها نجاحاً وانا اعتقد بأنني احسنت وضعها . وهي في رأيي حسنة الوضع ؛ تتكون من سبعة فصول وكل الشخصيات فيها تلبس الاقنعة ؛ وقد استعملت الاقنعة هنا بصورة صحيحة . لم استطع مقدمـــاً ان اعرف كيف يمكن ان تستعمل الاقنعة في مسرحية « الإله الكبير براون » . فكانت تلك الاقنعة هناك واقعية اكثر مما يلزم . حتى انك وانت جالس على مقعد خلفي في المسرح لا تستطيع التأكد من ان الممثلين يلبسون اقنعة أو لا . كان علي ان اكبر اقنعتهم مرتين بقدر ما هي عليه ـ واجعلهم تقليديين ، حتى يستطيع الجمهور ان يستشف الفكرة في الحال . واظنني في مسرحيـــة « لعازر » تدبرت مشكلة الجماهير الكبيرة بصورة افضل مما تدبر تلك الحشود عادة في المسرحيات.

فـذلك أمر لا يؤدى على الوجه الصحيح . امـــا أنا فان كل شخصياتي اليهودية مثلاً تلبس اقنعة يهودية وقــد فعلت الشيء نفسه مع شخصياتي الاغريقية والرومانية . واعتقد بانني اوحيت بحضور الرعاع وخصائصهم (بواسطة الاقنعة) دون ان ارغم على الاتيان بعدد كبير من الممثلين الاضافيين . وفي مسرحيتي كذلك جوقة مكونة من سبعة اشخاص ينشدون سوية فيؤكدون العمل ويشيرون الى منحاه خلال المسرحية كلها . ثم كانت هناك حيل اخرى جديدة . لقد وضحت كل تفصيل للجو العام والعمل ، حتى الانارة . وبالمناسبة اود ان اقول بانني فعلت الشيء نفسه في كل مسرحياتي إلا اني (قالها وهو يبتسم) لم أحصـــل من ذلك على اطراء أو اعتراف بفضـل وربما كان عليّ ـ فيما أظن ـ ان أسجل هذا الفضل لنفسي في البرامج ! »

ان اونيل يدعو هـــذه المسرحية « مسرحية تمثل على مسرح تخيلي » لكنه لو سماه مسرحاً خيالياً لكانت التسمية اكثر ملاءمة . ان هناك الكثير في « لعازر » مما يمكن ان يتبلد ويسفه اذا أخـذ الى المسرح ، وكان يجب ان يقنـــع الكاتب بتركه ـ كما فعل هاردي في « الامراء » ـ لينتج على « مسرح العقل » .

ان « ضحك لعازر » عرض لفلسفة حيـاة وموت قبل كل شيء ، وهنـــا نجد انفسنا مهتمين بالفكرة اكثر من اهتمامنـــا بالشخصيات . لقد بعث لعازر من القبر ، وقبل ان يرفع المسيح بدأ يضحك « في نعومة كأنه رجل مأخوذ بحب الله » ، متجولاً

منذ ذلك الوقت والى ما بعده وهو يلقي على الناس معتقده بأن : «الموت انما هو خوف واقع بين ما نسميه حياة وما نسميه موتاً» .
ثم تردد الجوقة :

اضحك ! اضحك !
ليس إلا الحياة !
ليس إلا الضحك !
ذهب الخوف !
والموت مات !

ولم يعد لعازر يخشى شيئاً بعد ان يتحصن بايمانه ويختبر سلامته وذلك بأن يضع نفسه ضد اولئك الذين يخشون الحياة بخشيتهم الموت . بل انه ليحاول ان يحول الامبراطور طيباريوس عن معتقده . ولا تستطيع الفلسفة الرومانية المادية ان تقاوم لعازر ذا النشوات ، ورغم ان طيباريوس يأمر بقتله فان رسول الخلود هو المنتصر . وفي نهاية المسرحية يتحول كاليغولا، المتهكم ، المنحط ، الذي يخلف طيباريوس ، الى الدين الجديد . وعندما تسدل الستارة يصرخ قائلاً : « أحمق ! مجنون ! اغفر لي يا لعازر ! » .

ان مسرحية « لعازر » ترتيلة الى الحياة وصرخة انتصار ارتفعت في وجوه اولئك المسيحيين الذين ينظرون الى الوجود على انه واد للدموع ، وفي وجوه الانانيين الصغار الذين ينتظرون سعادة ابدية في السماء لانهم مفتقرون الى الشجاعة التي تجعلهم

قانعين على الارض . ان فهم اونيل للخلود موقف جريء رغم انه غير جديد . انه يحتج على الاهانـــة الوقحة الموجهة الى نبل الحياة التي تتشدق بالتميز فتقول : « انا ، وهذا اليهودي ، وهذا الروماني ... يجب ان ابقى في مهانتي الى الابد ! » . لقـد وضع على لسان لعازر ، الذي يملك « ارادة لان يحيا » لا من اجله هو بل من أجل الناس ، الكلمات التي تعبر عن جوهر هذه الفلسفة : « اتصدق ! مــاذا لو انك انسان والبشر كلهم محتقرون ؟ ان البشر تافهون كذلك ! النـاس يعبرون كوابل في البحر ! ويبقى البحر! ويبقى الانسان! وينهض الانسان ببطء من ماضي الجنس البشري الذي كان قبراً للموت ! لا وجود للموت عند الانسان ! أما الانسان ابن ضحكة الله فانه موجود » .

ولا بد ان نتذكر انه في نهاية « رغبة تحت شجر الدردار » يجلس رجل وامرأة صامتين منتظرين عقابهما ، ومع ذلك فلم تكن هناك نغمة تدل على أن المصير وشيك ، انما كل ما كان هنالك هو : لحظة سلام وطمأنينة فقط . لأول مرة يواجه فيها ضحايا القدر ، في مسرحية لاونيل ، الموت لا على انه اخفاق في الحياة بل على انه التبرير الاخير ـ اللحظة الختامية التي حققت لهم تجربة عاشوا خلالها . ان جمال عاطفة آبي وايبن تتعالى على « مأساة » جريمتهما وعقابهما . لقد تحول الصبي المثالي ، في ماركو الملايين ، الى رجل تجارة عنيد لا يرى شيئاً من جمال « كوكاشين » ؛ لكن جمالها بقي حتى بعد الموت . وفي « فترة غريبة » ، كذلك ، توجد

طمأنينة لا تنبثق من انكار الحيـــاة انما من تأكيد قوي عليها وذلك عندما تقول نينا لشارلي :

« ان اعمارنا مجرد فترات غريبـة مظلمة في التجلي الكهربائي الذي يقوم به الرب ، الأب ! »

لا حاجة بنا الى ان نطيل الكلام عن سلامة فلسفة اونيل في « ضحك لعازر » . انها تروق لي شخصياً ، وهـــذا يفسر لماذا تبدو لي هذه المسرحية المكتوبة لتوضح هذه الفلسفة افضل بقليل مما هي عليه في الواقع . لكنني اعترض قبل كل شيء على انتحال الكاتب المسرحي لدور المفكر والنبي ؛ انا اعترض على ان يضع الفنان موهبته تحت تصرف صاحب الدعاية. ان اونيل، كأكثرية الناس الذين يتحولون الى فكرة جديدة ، غير مقتنع بأن يقرر : بل هو يكرر ويعيد حتى يفهم ابلد السامعين ما يرمي اليه . وفي « لعـــازر » يجب ان تحذف كل الاناشيد ، كذلك يجب حذف عدد كبير من الاسطر التي يقولها لعازر نفسه ؛ ليس في المسرحية إلا تطور طفيف وقد اسرف الكاتب في توضيحه ، بل جاء في بعض الاماكن طناناً مدوياً . نعم ان في مفهوم المسرحية، بطبيعة الحال ، جمالاً كئيباً ، وهناك مقطوعات ذات جمال غنائي لكن هذا كله لا يكفي .

وليس ثمة من سبب يمنع اونيل من ان يحاول رسم شخصيات تعاني الام العقل المبرحة وعذاب النفس لكنه في اللحظة التي يحاول فيها حل لغز الكون يضيـــع في تلك المحاولة . وانا أرى انه في

جزعه وقلة تصبره رجاء توسيع افق المسرح قد تجاوز ، بسرعة فائقة ، مـــا يعتبره سطحيات الواقعية الى مناطق متأبدة من المجردات .

ولو كان اونيـــل مفكراً اصيلاً او حتى لبقاً في سند افكار المفكرين الاصيلين ، لتساءلنا : هل نكون خاسرين لو اقلع عن كتابة المسرحية بتاتاً ؛ لكن افكاره التي أسهم بها في تاريخ الفكر المعاصر يمكن طرحها واهمالها .

انا لا اطلب الى الفنان ان يشرح الحياة ويفسرها مـــا دام يرسمهـا بصدق وانفعال . وبهاتين الوسيلتين يتمكن من اعطائنا، في مصطلح يختلف عن مصطلح الفلاسفـــة ، حكمه الضمني على العالم وعلى كل ما يستقر فيه . ان ليوناردو رسم موناليزا . وعندما القى بالفرشاة آخر مرة كان قـــد اتم عمـــله وترك للآخرين ان يطوروا من مضموناتها . فاما مـا كتبه باتر عن الصورة فانه لا يؤثر ابداً في الصورة نفسها .

الدينـــامو

قامت نقابة المسرح في شباط من عام ١٩٢٩ بانتاج مسرحية « الدينامو » ، التي كتبت في فرنسا عـــام ١٩٢٨ . وقـــد تحدث كنيث ما كجوان عن اصلها في مقالة ظهرت قبل الافتتاح بوقت قصير . في احد الايام وقف اونيل يراقب محركاً (دينامو) في مصنع بالقرب من ريجفيلد في ولاية كونيكتيكت حيث تولد

الطاقة الكهربائية من أنهار نيو انجلند . وقــد كان في الآلة شيء اوحى له بإله جديد ، تماماً كما كانت الصور الحجرية في الماضي ترمز الى الآلهة . ان المولد الكهربائي الجبار في المسرحية « اسود كبير وفيــه لمسات من صنم آبنوسي ضخم ويستقر « المستثير » الكهربائي على البناء الرئيسي كرأس مستدير ذي عينين مستطيلتين فوق جذع مقرفص » .

واضح في كلام ماكجوان ان « الدينامو » لا ينبغي ان تعتبر عملاً مستقلاً تماماً . كتب يقول : « انها في جوهرهـــا ارض ممهدة لاقامة مبان أخرى » . واستطرد يقول ربما تكون « بداية جسر يربط بين الواقعية العاطفية والعقيدة الغنائية ... » وقــد كتب الكاتب نفسه يقول بأن المسرحية : « سيرة رمزية وواقعية لما يحدث في قطاع كبير من الروح الامريكية (وغير الامريكية) في الوقت الحاضر . انها في الواقع المسرحية الاولى من مسرحية اكبر ثلاثية ستضرب في اعماق المرض السائد الآن كما احسه انا — اعني موت إله قديم واخفاق العلم والماديــة في تقديم إله جديد مقبول لدى الغريزة الدينية البدائية الخالدة كي تجد فيه معنى للحياة وتسكن به مخاوفها من الموت . وانه ليبــدو لي بأن اي كاتب يحاول ان يخلق اعمالاً كبيرة ، هذه الايام ، يجب عليه ان يضع هذا الموضوع الكبير مستمداً لكل المواضيع الصغيرة في مسرحياته او قصصه والا فهو ، ببساطة ، « يخربش » على سطح الاشياء ولا يكون حاله اكثر واقعية من منظم الترحيب والتسليــة في

غرفة الاستقبال ... واما المسرحيتان الاخريان فستكونان « دون ان تنتهي الايام » و « محال ان تكون مجنونة » .

وقد كان في كل هذا نغمة منذرة بسوء تـــدل على أن اونيل كان غارقاً في الاشفاق على الله وعلى نجاة روحه . وانا اعتقد بانه كان يثبت كثيراً من تفكيره الجهوري ممثلاً « فترة غريبة » من سيرة حياته مدرجاً فيها أحاديث جانبية كان عليه ان يبترهـــا دون هوادة. وربما لم يكن اونيل يملك ان يصبر حتى تنمو فلسفته عن الحيـــاة وتنضج وانما شعر بوجوب التصريح بها والاعلان عنها وهي فجة لم تكتمل بعد .

ولنعد الى « الدينامو » . لقد كتبت لتكون البـــداية ، أي الفصل الاول او نبذة ليس إلا ؛ ومهما يكن الحكم الذي نصدره عليهـــا فينبغي ان نعدله لدى النظر في المسرحيات التي ستعقبها . « الدينامو » مأساة شاب يفقد ايمانه « بالرب القديم الذي تحدثت عنه العقائد ، ويتصور انه استعاد وجود ذلك الرب في الصورة اللينة من مولّد كهربائي ، وفي الحال يجد نفسه متعبداً له بنفس العنف والسذاجة والجنون الكلفني . وهو يلقي نفسه الى الدينامو بعد ان دنس عهد الطهر الذي قطعه على نفسه في عبـــادة طاهرة للاله الكهربائي في مشهد تصويري اخير» . (بروكس اتكنسون. جريدة التايمز ١٢ شباط ـ فبراير ١٩٢٩) .

لقد روى الكاتب هنـــا قصة روبين لايت وتحولاته السريعة من عقيدته « الأصوليـــة » (أي التمسك باصول الدين) الى

« الالحاد » ومن الالحاد الى عبادة العلم بشيء من المهارة وقليل من الاستطراد . فالفصلان الاولان يحدثان على التوالي في كل من الغرف الاربع في البيوت المتجـاورة التي تخص « الاصولي » والملحد . وابصارنا تتغلغل داخل هذه البيوت التي تقف من غير جدران وتبدو كأنها هياكل لاطار خشبي ، موحشة عارية . ويقع الشاب في حب ادا فايف التي تنتمي الى عـائلة الملحد ويصبح الشاب والفتاة بعد ذلك محور الأحداث المسرحيـة . اما الفصل الاخير فتدور احداثه داخل مصنع توليد الكهرباء .

ان اونيل يسير في مسرحية بحبكة لا التواء فيها حتى الجزء الاخير من الفصل النهائي ثم يحشر موقفاً يجعله تمهيـداً للمسرحية التالية . ولست متأكداً لمَ كان روبين يعتبر ادا عقبـة رئيسية في طريق اعتناقه لدين جديد ، ولست متأكداً ايضاً لم قام الدينامو الغائر ، بمنع اقترانه بالفتاة . يبدو لي ان روبين يطلق النار على الفتاة ويقتلها دونما سبب كاف يستدعي ذلك . ثم هو يصلي الى الدينامو قائلاً : « اوه ايها الدينامو، يا إله الكهرباء ، يا من تعطي الحياة لكل الاشياء ، اسمع دعواتي ! اقبلني في التيار العظيم ، تيار حياتك الخالدة . انعم علي بسرك لكي اتمكن من انقاذ النـاس من الخطيئة والأسى والموت ! امنحني معجزة حبك» . وفي النهاية « يلقي بساعديه فوق رأس الدينـامو ؛ وتمسك يداه بفراشي الكاربون في المستثير الكهربائي . وفي لمحة خاطفة تخفت الانوار جميعاً في غرفة الآلات حتى تكاد تطفىء ، ثم تتلاشى ضوضاء

الدينامو حتى تتحول الى دندنة طفيفة ؛ وفي الوقت نفسه ينطلق صوته بصرخة باكية من الألم » .

نعم ان «الدينامو» ، تومىء الى رواية تعقبها ، ولكن بغض النظر عما كان مقرراً ان تقوم عليه المسرحية التالية ، فان الدينامو قد قدمت للناس في شكل مسرحية مستقلة منفردة . وانا اعتقد ، لحسن الحظ ، بان اونيل قرر ان لا يتم المسرحيتين اللتين كانتا مع مسرحية «الدينامو» ليجعل منها جميعاً مسرحية ثلاثية. ومن الممكن ان ينظر الناقد الى « الدينامو » بطريقتين مختلفتين كلياً . اولاً بروميثيوسية في قصدها ــ اي تحد لحضارتنا و محاولة للتأليف بين بعض من اكثر مشكلات عصرنا الحياتية والعقليـــة بحثاً على الحيرة ، في شكل مسرحية اخلاقية حديثة . ثانياً ــ اذا نظرت اليها من حيث طاقتها ــ فهي مشحونة بالشعر ونار الخيال الفنّي . فاذا حكمنا عليها ، اخيراً ، كما ينبغي ان يكون الحكم عليها اي من حيث انها عمل فني فانهـــا تعد مخفقة ، لانها تبقى في افضل حالاتها هيكلاً لمحاولة عظيمة او اكثر قليلاً كالخطوط العـــارية التي تمثل البيتين الموصوفين في الاعداد المسرحي .

ان محاولة اونيـــل إلقاء ما هو مصرٌ على قوله في شكل مسرحي لَينالُ مني استحساناً قوياً رغم اعتقادي بأنه ، بذلك ، يضيع وقتاً ثميناً .

ومسرحية «الدينامو» من وجهة ثانية لا تضيف شيئاً لمعلوماتنا عن المشكلة الدينية . واذا ما اخفقت المسرحية في القيام بذلك ،

واذا اخفقت في الوقت نفسه ، كما اخفقت حقاً ، في ان تثيرنا من حيث انها مشهد يستمتع به المتفرج في مسرح فان اونيل عندئذ يكون قد سار في طريق خاطىء .

ان تقديرنا النهائي لاية مسرحية لا يعتمد على عدد الحسنات والسيئات التي يخصها لها وعليها ؛ غير اننا في مسرحية «الدينامو» نحتاج لعد السيئات الى وقت اطول بكثير من الذي نحتاجه لعد الحسنات . لذلك فقد رفضت ان ارى فيهـا ، كما فعل بعض النقاد عندما عرضت على المسرح ، برهاناً على اننا فقدنا اونيل الفنان ، فان مقدرته على الكتابة المسرحية كانت ما تزال سليمة لم يلحقها اذى .

الحداد يليق بالیکترا

ما من مسرحية جديـدة انتجت خلال اعوام مشاهدتي للمسرحيات ولاقت مديحاً حماسياً كما لاقت « الحـداد يليق بالیکترا » . وقد استنفد مراجعو الكتب النيويوركيون كل ما عندهم من عبارات التقريظ المفرط ولم يتركوا لغيرهم الا القليل ليضيفه حول النسخة المطبوعة من المسرحية، ما عدا تلك المميزات التي اراد نقاد الادب اضفاءها او تلك التعليقـات المضادة التي اثيروا الى قولها .

ان مسرحية « الحداد يليق بالیکترا » ليست مسرحية عادية . فهي تختلف ، جوهريـاً ، عن مسرحيات اونيل الاخيرة من

حيث انها ليست قصيدة ولا قطعة من الحياة ولا فلسفة ممسرحة ولا استحضاراً لحال : انها في ظاهرها ، اعادة لحكاية القصة المأساوية لاجاممنون مع كليتمنسترا واورست مع اليكترا ؛ انها ، تقريباً ، ترتيب معاصر للجزئين الاولين من ثلاثية اسخيلوس مع تفسير حديث لموضوع « الاهات الانتقام الثلاث » او ربات القدر العاتي[1] (والتسمية تختلف حسب الترجمة المعتمدة) ؛ لكنها ليست تمثيلاً لمشكلة القدر الدينية الاغريقية لان اونيل استعاد فهم نظرية Nemesis « آلهة النقمة » القديمة في مصطلحات بيولوجية حديثة تقريباً وبنظرية سيكولوجية تدور حول السبب والنتيجة : ففي مسرحيته لا يسيء احد من بني البشر الفانين الى إله ؛ وانما هنالك قصة مواطن امريكي من سكان نيو انجلند متطهر يتجاوز المألوف الاخلاقي لزمانه ولشعبه ويتوجه ابن ضحيته الى ممثلي اسرته الاحياء قتلاً وانتقاماً . ثم يصبح الكابتن برانت (نظير اجيستيوس) ، كما هو الحال عند آبي في « رغبة تحت شجر الدردار » ، لعبة في يد شهواته الشخصية ، وبدلاً من أن يرى رسالته المريرة حتى نهايتها يستسلم الى ابنة عشيقته لافينيا (اليكترا) ـ ويذعن لقوتها المتفوقة ، وهذه تسوق امها فيما بعد الى الانتحار ثم يصاب اخوها أورن (اورست) بالجنون اولاً ويقتل نفسه بعد ذلك . ويبدو لأول وهلة كما لو ان لافينيا قد تحظى بالسلام ، لكن تراث الكراهية هنا مرة اخرى اثقل وطأة مما تحتمل لان اورن وهو يحتضر جعل زواج اخته من

---

١ The Eumenides

الرجل الذي احبته ذات يوم أمراً مستحيلاً . وبتلك الشجاعة الادبية والتصلب بالرأي اللذين اعاناها خلال المسرحية كلها ، ترى الموت حلاً ابسط من اللازم لقضيتهـــا ، وبايماءة تتصف بالجمال التام والهدوء المأساوي تدير ظهرهـــا الى العالم وتدخل البيت ولا تخرج منه ثانية .

لست بحاجة لأشغل نفسي بالصلات الغريبة والدقيقة احياناً والهامة دائماً بين لافينيا واورن في المشاهد الاخيرة من المسرحية الثالثـة (وقد وصفت المسرحية كلها بانها ثلاثية) وبتفصيلات تاريخ اسرة مـانون وبالكثير من النغمات الجهيرة خلال النصف الثاني من المأساة ؛ فهذه امور تصلح للمناقشة في مقالة مطولة تحقق في الصحة الفنيـــة لما اضافه الكاتب على مقتل الجنرال المتناول بطريقة افضل في اجاممنون ، واصراره على اثبات مشاهد اخرى. وكان يمكن لمسرحيته ان تكسب حظاً اكبر من التأثير لو انه ألمح الى تلك المشاهد دون ايرادها . وما هذه النظرة العـاجلة إلا خلاصة للانطباع العام الذي خلقه هذا العمل الضخم الذي هو يقيناً اكثر الاعمال التي حـــاول الكتاب الامريكيون كتابتها ، طموحاً : ان مسرحية اونيل الثلاثية مأساة بغير دموع ، عميقـــة لامتحيزة نبيلة ذات شكـــل فني ، مخططة بدهاء مروية بمهارة متصورة بسمو . وهي لا تهتم بالحيـــاة ، كما يراها اغلب الناس ويحسونها إلا من طريق غير مباشر : وهي لا تقـــارن بالموسيقى والرسم بقدر ما يمكن ان تقارن بالفن المعماري . ورغم صنوها

الاغريقي فان طابعها قوطي اكثر مما هو اغريقي . ان بساطتها تكمن في خطوطها العريضة التي لا يمكن ان نفهمها إلا عندما ننسى تفصيلاتها المحيرة شأنها في ذلك شأن مبنى الكنيسة في القرون الوسطى .

وليست تكمن اهميتها في أية نظرية او فكرة معقدة ، ولا حتى في تمثيلها للناس في علاقتهم بالناس الآخرين او بالمجتمع كله ، لكنها تكمن في ترتيب أو تنظيم سلسلة من الاحداث قد شرحها وجلاها وكتبها بصيغة مسرحية فنان تكاد تكون مشاعره وذكاؤه خاضعة لسيطرته التامة . وقد قامت فرقة نقابة المسرح في نيويورك بانتاج المسرحية على مسرح النقابة بتاريخ ٢٦ تشرين الاول (اكتوبر) من عام ١٩٣١ . ونشر اونيل في الهيرالد تريبيون الصادرة في نيويورك بتاريخ ٣ تشرين الثاني (نوفمبر) «ملاحظات حول عمله ومقتطفات من يوميات العمل المتناثرة»[1]. وهذه الملاحظات ذات اهمية لكل من يهتم بفهم المشكلات المعقدة التي واجهها الكاتب وأوجد لها الحلول في كتابته للمسرحية الثلاثية .

هل اعدت تلك الملاحظات لتكون دليلاً للكاتب اثناء تأليفه ، او هل كانت تلخيصاً موجزاً للمصاعب التي واجهها

---

١ ظهرت هذه المقتطفات ايضاً في « الطبعة الخاصة » للمسرحية التي نشرها ليفرايت عام ١٩٣١ واعيد طبعها في كتاب لي عنوانه « النظريات الاوروبية حول الدراما » . الطبعة المراجعة والموسعة ، نيويورك ١٩٤٧ .

واوجد لها الحلول ؟ لست ادري فيما اذا كان اونيل يستطيع ان يتتبع النظام المحكم لتطور بعض الافكار التي خطرت له ، وهي اقل اهمية من ان تدون ، انها ربما كانت ذات اهمية في حل مشكلاته كتلك الملاحظة التي احتفظ بها في مذكراته . لكن الملاحظات المدونة قيمة من حيث انها صورة للاتجاه العقلي لدى الكاتب ؛ فهي ليست تهمني كثيراً اذا هي بينت لي كيف خلقت مسرحية « الحداد يليق باليكترا » بقدر ما تهمني اذ تصور لي كيف ان ذكاءً يقظاً حيوياً عكف جاهداً يريد ان يعبر مسرحياً، بوضوح وبتأكيد ، عن مشكلة من اقدم المشكلات التي حاول الانسان حلها .

ان المسرحية ليست معطلة في نموها الطبيعي ، لأن اونيل لا يتهاون في شأن المسرح ، وحتى في مسرحياته الاولى التي كانت تجارب وتمرينات كان الشكل الذي يستخدمه هو دائماً نتيجة محاولة واعية كي يمسرح بعض مظاهر النشاط الانساني بوضوح . واسوأ اخطائه ليست نتيجة محاولته التبصر بما يستطيع ان يفعله بمواهبه انما هي نتيجة محاولته ان يعيد صياغة او تفسير شيء ظنه جديراً بان ينفق الزمن محاولاً التعبير عنه . ان مسرحية « الحداد يليق باليكترا » نتيجة منطقية لعمل آخر من اعمال اونيل وهي وثيقة الصلة به . ولكي نصدر عليها حكماً عادلاً ينبغي ان ننظر اليها كجزء من انتاجه الكلي. فاذا ما فكرت بها على هذه الطريقة فانك واجدٌ فيها من اونيل اكثر مما تجد من اسخيلوس ؛

ورغم تعمده استعمال شكل المسرحية الثلاثية ورغم الشبه الاساسي بين القصتين فان « اليكترا » تبقى عملاً معاصراً . وهي تقدم ، بمعزل عن شكلها الخارجي ، ظاهرة اخرى لتطور اونيل ليس ككاتب فحسب بل كانسان ينتمي الى عصرنا وحضارتنا باحثاً عن تفسير عقلي للموت والحياة ولما اعتاد الناس ان يدعوه الخطيئة والشر . وقد استعمل اونيل الكثير من التفكير بصوت عال في « ضحك لعازر » بصورة مباشرة ، وفي « الإله الكبير براون » و « فترة غريبة » و « الدينامو » و « ايام بلا نهاية » بصورة غير مباشرة ؛ ولست اعني هذا حطاً من شأنه رغم انني مقتنع بان افضل مسرحياته هي تلك التي لم تُشغل بشرح فلسفة بقدر ما شغلت ، مسرحياً ، بعرض شخصيات من الرجال والنساء أقل اقبالاً على التفلسف والتأمل . انا هنا أتتبع افكاره اكثر مما اتتبع تطوره كفنان . فهو حين يعطينا شخصيات مثل روبين وديون ونينا لا يمسرح أناس عصرنا بقدر ما يصوغ لنا باسلوب مسرحي المسائل المجردة التي تجعل من الحياة امراً تعساً للكثيرين منا . ان اناساً من هذا القبيل لن يكون لهم إلا القليل من مبررات الحياة اذا كنا سنقبلهم كأناس لا كتجريدات ؛ انهم ، كخالقهم، يبحثون عن نوع من الفلسفة يتشبثون به . ولا يهمنا ان يكون الدين ، الذي سيمنحهم القوة ليؤكدوا وجودهم كقوى ايجابية في العالم الحديث ، شكلياً او غير شكلي ؛ انهم يفكرون بهذا الشكل ، والتفكير الذي قد صار اكثر تعقيداً من أي وقت مضى قبلاً بسبب اسهامات المفكرين المحترفين فيه ، اداة من ادوات

القدر الاكثر تأثيراً في ايدي كتّابنا التراجيديين المعاصرين . فالشخصيات في مسرحيات اونيل الاخيرة هي في أكثر الاحوال وعلى تباين في الدرجة ، ضحايا لشكوكها الفلسفية . اننا ، على أي حال ، نجد في مسرحية « ضحك لعازر » تأكيداً ايجابياً فرحاً لارادة الحياة ، وهي دعوة افضى بها النبي المثالي الذي لم تعذبه الشكوك ؛ دعوة نادى بها انسان واثق من رسالته الى حد انه نفى الموت فعلاً من عالمه . لكن اونيل بذل عناية خاصة ليبعد هذا النبي عنا الى عالم بعيد ، عالم اصغر عمراً من عالمنا الراهن بألفي عام . ان « ضحك لعازر » ليست حياة ؛ انها حلم الكاتب بين جحيم مبكر وآخر متأخر على الارض . اما ان فلسفة هذه المسرحية ليست كافية للمؤلف فهذا أمر تدل عليه محاولات الكاتب الاخيرة لان يجد عقيدة أمتن اسساً وان يعبر عنها .

ولا جدوى في مقارنة مسرحية اونيل بثلاثية اسخيلوس لو لم تكن المحاولة تلقي ضوءاً على وجهة نظر الامريكي منهما نحو أهدافه ككاتب. لقد لجأ اونيل الى اسخيلوس لان لدى المسرحي الاغريقي منهما مجموعة جاهزة من التقاليد تمكنه من تقديم بعض مظاهر الحياة التي تبدو هامة دون اللجوء الى الشرح الكثير عن البيئة التي يتحرك فيها اشخاصه أو عن تاريخهم. فالجوقة والاقنعة واللغة الادبية المصنوعة والتراث المشترك في التاريخ والاسطورة والدين والسياسة ــ كل هذه كانت من المميزات التي تمتع بها

كتّاب المسرحية الاغريقيون القدماء الذين لم يهتموا بسطحيات الامور وعرضيات الوجود اليومي . ان المأساة الاغريقية فتحت لاونيل مجالاً يعبر فيه عن افكاره أوسع مما لو انه اختار منظراً حديثاً وشخصيات معاصرة . فهو لم يكن يسعى وراء محض الواقعية والملاحظة والتقرير المجرد . قال لي عندما كنا نتحدث عن هذا الامر بعد انتهائه من كتابة « اليكترا » بوقت قصير : « ان الكثير من كتّاب المسرحية يهتمون بالكتابة عن الناس بدلاً من الحياة » . حتى في مسرحيات اونيل الاولى تستطيع ان تراه وقد وصل الى ما وراء الاطار الذي وضعه هو نفسه قبل ان يكون قادراً على ان يهدف الى ما هو أعلى ؛ ولهذا السبب لا اشعر ابداً بالاقتناع التام بأن الكاتب نفسه رضي تماماً عن نفسه حتى في مسرحيات جيدة الاكمال والاستدارة كمسرحية « رغبة تحت شجر الدردار » . ان ما يروق لي كثيراً في مسرحياته تلك، التي احترمها واحبها كثيراً ، هو هذا الصوت الخافت القلق الذي يشير الى شيء غير معبر عنه بصورة تامة . فالشاعر الدرامي لا يحتاج دائماً الى تفسير نظريته في الحياة .

وحين اتخذ اونيل المأساة الاغريقية وسيلة يستطيع خلالها التعبير دراماتيكياً ، عن جانب آخر من جوانب احدى مشكلات الحياة الحديثة، كان محتوماً عليه ان يختزل قصته الى أشد خطوطها تجرداً وعرياً وأن لا يصور من شخصياته الا نفسياتها الاصيلة وكأنما قرأ في كتاب الشعر لأرسطوطاليس او اهتدى دون قراءة

الى أنّ « المأساة لا تحاكي عملاً من أجل ان تصور الشخصيــة ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية، فالعمل اذن أو العقدة هي غاية المأساة، والغاية في كل شيء هي أسمى ما هنالك» .
وكما انه في « الإله الكبير براون » ، تجنب بدقة ان يعرض لنــا الخصائص الفرديــة للتعبير عن طريق الوجه من خلال استعمال الاقنعــة ولجأ في « فترة غريبة » وفي « الدينامو » الى الكلام الجانبي والى المناجاة الذاتية لانه اراد ان ينقل التفاعلات العقلية لأناسه دون ان يجعل كل كلام يبدو « طبيعياً » ، كذلك فقــد استغل في مسرحية « الحداد يليق باليكترا » قصة جاهزة فيهـا كل التفصيلات والدوافع والاسباب التي لم يكن ضرورياً ان يدخل في تضاعيفها. ولو انه عاش في انجلترا الاليزابيثية لكان من المحتمل ان يــذهب الى حي المسارح بلندن ولكتب مسرحيات في شعر مرسل . وهو يعترف بان ما تحتاجه مسرحيته الجديدة هو الشعر الخالد ، وهو متواضــع يقر بانه لم يكن الرجل الذي يحسن ذلك .

لذلك فانه عنــدما كتب في « ملاحظات ومقتطفات من يوميات متناثرة » انه خطر له ان يكتب « دراما سيكولوجيــة مستخدماً حبكة من الحبكات الاسطورية للمأساة الاغريقية » ، لم تكن كتابته ايحاءً مفاجئاً بل كانت ذروة لسلسلة من التجارب الفنية والمطالب الملحة في البحث عن طريقة . واذا ما تتبعت هذه الملاحظات المبدوءة عام ١٩٢٦ فانك واجد ان اونيــل قرر في

الحال ان يستفيد من اسخيلوس عندما يكون هذا مفيداً فقط وان يعتمد على نفسه فيما عدا ذلك .

وقد لخص مشكلته المبكرة في الملاحظة الاولى فقال : « هل يمكن تصوير احساس الاغريق بالقـــدر تصويراً سيكولوجياً مقارباً في مسرحية كهذه يستطيع ان يتقبلها جمهور ذكي معاصر ويمكن لها ان تحركه او تثيره وهو الذي لا يعتقـــد بالآلهة او بالعقوبة الاخلاقية ؟ »

ولا بد ان هذا سبب له قسطاً غير قليل من الازعاج . فقد كان اسخيلوس يكتب – على اية حال – لجمهور تقبل مجموعة من المذاهب السياسية والدينية والاخلاقية تتفاوت في رسوخها ولم يكن ضرورياً له ان يجيب على اسئلة كالتي يجيب عليهـــا جمهور امريكي حديث قبل ان يقبل ذلك الجمهور بالقضايا التي تتضمنها المسرحية . ويجب ان نذكر بان الـ Oresteia كانت مبنيـة على اساطير مألوفة لدى الاثينيين في القرن الخامس بقـــدر ما كانت قصص التوراة مألوفة لدى بيوريتانيي نيو انجلند . فان الرجـــل الأصولي (أي المؤمن بأصول الدين) لا يخطر له ابداً ان يسأل من كان أبوا آدم ، وذلك لانه يعلم .

وادرك اونيل على التو بانه لا يستطيع ان يضع قصته في جوّ معاصر ؛ فقد كان زمن الحرب الاهلية قد نأى . وكتب يقول : « ان الحرب الاهليـــة ما هي الا امكانية – تلائم ان توضع في صورة – ان تجعل مجالاً لدراما من الحب والكراهية العائليين

المصحوبين بالقتل . لكن تلك الحقبة بعيـــدة عنا الى الحد الذي لا يمكننا معه قبول بعض التقاليد دون ان نطلب تفسيراً دقيقـــاً لكل دافع : وهي قريبة منا ، ايضاً ، للغاية حتى لتمكننا من ان نتعرف الى انفسنا في افكار الشخصيات وعواطفهـــا . كان اسخيلوس يستطيع ان يسلم بأن جمهوره يعرف اسباب حروب طروادة وغايتها ؛ وهكذا كان على اونيل أيضاً ان يقترح الزمان والمكان الملائمين لمسرحيته مدركاً بانه لا يحتـــاج الى شرح كبير لظروف الحرب الاهلية او لمدينة في ولاية نيو انجلند .

ان « أجا ممنون » لأسخيلوس و «العودة الى الوطن» (وهذا هو القسم الاول من مسرحية اونيـــل الثلاثيـة) يدوران حول مواقف متشابهة في جوهرهـــا . ففي مسرحية اسخيلوس يعود اجاممنون الى زوجته كليتمنسترا التي خانته مع اجيسثيوس ابن عم اجاممنون ؛ وتقتله كليتمنسترا لانه ضحى بابنتهما افجنايا ولانـــه عاد الى البيت ومعه محظية ولانهـــا تريد لاجيسثيوس ان يحكم المملكة. وفي مسرحية اونيل يعود ازرا مانون الى زوجته كرستين التي كانت قد خانته مع الكابتن آدم برانت ابن عم ازرا ؛ وتقتله كرستين لانها كانت تكرهه ولانها تريد ان تتزوج من آدم .

وليس هنـــاك مكان في المسرحية الاغريقيـة لاليكترا ولا لأورست،حتى ان اورست لم يكد يرد له فيها ذكر؛وهو لا يتعدى ان يكون نغمة منحوسة في كلام لكاسندرا أو في احدى اناشيد الجوقة . وقد اسقط اونيـــل كاسندرا والجوقات (الا أن تجعل

الجوقات نظيراً لاهل المدن في المسرحية الحديثة وهم يتخذون على الاكثر مستنداً للاحداث) ولم يلمح بشيء يوازي التضحية بافجنايا مباشرة . ولذلك كان عليه ان يعدّ بديلاً للمادة التي تضمنتها القصة القديمة عن طريق هذه الوسائل لا لانه كان يحاول ان « يضع » اسخيلوس في ثوب « حديث » بل لانه كان يقيم تجسيماً دراماتيكياً للقدر الذي طارد آل مانون . أما غيرة كليتمنسترا من كاسندرا فليست ذات اهمية ، واما تضحية افجنايا، بقدر ما يتعلق الامر بغرض اونيل، فهي كذلك غير ذات قيمة ، لذلك فهو بدلاً من ان يجعل من اورست الاداة الرئيسية للانتقام ، كما فعل اسخيلوس في القسم الثاني من ثلاثيته ، فقد أعطى في الحال الى لافينيا مجموعة الادوار الدرامية : كدور المتنبئة ودور أورست المنتقم ودور الجوقات . انها هي التي تعلم بقصة النزاع بين ايب ، جد ازرا ، واخيه دافيد ؛ وهي التي تعلم بأن برانت عشيق امها انما هو ابن دافيد والفتاة الخادمة ماري برانتم؛ وبما أنها الحصيلة الحتمية للكراهية المنعقدة بين والديها ووالدي والديها بالتعاقب ، فانها لا تستطيع الاستراحة ما لم تلاحق الجماعات المذنبة حتى توقع بهم العقاب النهائي . وسوف تدبر ان يدفعوا ثمن الخطيئة .

وتخبرنا الاسطورة الاغريقية بان اتريوس وثايستيس ، ابنا بيلوبس « سكنا في ارجوس مع يورسيثيوس الملك... ولما مات الملك حكم اتريوس البلاد خلفاً له وخطب ابنته . لكن ثايستيس

ظلم زوجة اخيه فنفي من ارجوس . لكنه عاد بعد فترة قصيرة ثانيةوتعلق بالمذبح في ارجوس؛ ولخوف اتريوس من أن يقتله ذبحاً لجأ الى ابتكار حيلة : فقد ذبح بعضاً من اطفال ثايستيس ودعاه الى وليمة واعطاه من لحم اطفاله ليأكله ؛ واكل الرجل من غير أن يعرف أي لحم هو . لكنه عندما علم بما دبر له أرسل لعنة مريرة على آل اتريوس ودعا عليهم ان يوافيهم المصير الذي حلّ باطفاله . وهناك وقعت هذه الويلات على تلك العائلة وظلت لعنة القتل تلاحقهم ثلاثة اجيال » .

ولم يسمح لنا الشاعر الاغريقي لحظة أن ننسى أن الالهة قدرت العقوبة والعذاب وأنزلتها على المذنبين الآثمين بسبب الخطيئة الأولى التي اقترفها ثايستيس وأتريوس ، ولا تفتأ جوقة بعد جوقة تردد الاعوالَ في اصرار مملّ بين الحين والحين حول:

العمل الفاجر
الذي منه نبتت فروع الشرّ من بعد .

وبينما تنتهي المسرحية الاولى عند اسخيلوس بالنصر المؤقت الذي تحرزه كليتمنسترا ، تقف كرستين عند اونيل وابنتها تتهمها بالقتل فنشعر على التو أن هذه المرأة سيدة الموقف .

ويظهر في « حملة القرابين » ، وهي المسرحية الثانية في الثلاثية الاغريقية كل من اورست واليكترا لكن المرأة سرعان ما تختفي ويضطلع اورست منفرداً بملاحقة أمه وعشيقها . لقد استشار

موحى دلفي وأمره ابولو بمعاقبة الاثنين المذنبين حسب ما قدّر زيوس؛ ويقوم بالتنفيذ بسرعة ، مستعيناً بصديقه بيلادس، لكنه بعد قتل الاثنين تهاجمه جنيات الانتقام ، في الحـــال ، وهي رمز لقوة اخرى ليست تحت سيطرة زيوس ولا تطيع قوانين الارباب الاولمبيين فيصيبه الجنون .

أما في مسرحية اونيل الثانية « المطارَد » فيجري بنا المساق ـ الى حد مـــا ـ في نفس المجال الواسع من الاحداث : فان لافينيا وأخاهـــا اورين يلاحقان معاً كرستين وآدم ، فيقتلان الرجل ويدفعان بامهما الى الانتحار . وعندما تطمئن لافينيا الى انتهاء مهمتها تعود الى اخيهـــا ، الذي اختل مؤقتاً ، مصممة اخيراً على ان تجـد السعادة وان تتزوج في النهايـــة من بيتر ؛ الشخص العادي الضعيف التصوّر . لكنها قدرت ، ما قدرت ، ناسية الجنيات ؛ تلك القوى الجبارة التي لا ندركها تماماً ، تلك القوى الخفية الكامنة فينا القادرة على تحطيم العقل والجسد عندما تفلت من سيطرتنا . وبما ان اورين هو الاضعف ، فانه يستسلم أولاً . ان قضيته معقدة بمرض دخيل لم يعرفه اسخيلوس او على الاقل لم يعالجه .

عند هـــذا الحدّ يعلن اونيل استقلاله الحقيقي عن النمط الاغريقي . لقد اوصله اسخيلوس الى المدى الضروري . وقـد كان من غير المفيد بل من السخف ان يحاول اونيل استخدام حديث او نظير « لربات الانتقـــام » اعني القسم الثالث من

الثلاثية الاغريقية . وانا اعترف بانني وجدت هـــذه المسرحية انحداراً بعد سموق . انها من بعض الوجوه وثيقة سياسية وطنية ؛ وقد تجاوز الشاعر الاغريقي لدى كتابة القسم الاخير منها جانب المشكلات الاخلاقية والنفسية التي اثارها وطوّرهـــا الى ذلك الحدّ . ترى ما الذي سيفعله اورست وهو الموزع نهباً بين قوتين متعارضتين : القوة الاولى أمر من كبير الآلهة والقوة الثانية حث مشخص ومؤكد من لدن الاهات الانتقام التي لا تقاوم ؟ ذلك ما نقف عنده مندهشين متسائلين نطلب معرفته لقد كان مقدراً ان كيت وكيت من الاحداث سيحدث وان اسرة اتريوس يجب ان تعاني وتتكبد الويلات من جراء المظالم التي اقترفهـــا بعض أفرادهـــا ؛ لكن اورست ــ كي يؤكد تأكيداً مضاعفاً انه هو الاداة المقدرة لعقاب المذنبين ــ أتم واجباته الدينية دون اخلال واستعان بعرّافة دلفي التي تمثل أبولو ومن المفروض أنها اعلى مصدر للسلطة الدينية . وقد أمره إلهه ان يقوم بالعمل لكنه عند القيام بهوجد نفسه قد انتهك قانوناً آخر اصدرته ربات الانتقام . واذا وقـــع امرؤ في ورطة كهذه فلا مخلص له منها ، حسب ما أورده اسخيلوس ، إلا بان يعوذ بأعلى محكمة في اكثر البـــلاد استنارة : اما اكثر البلاد استنارة فهو بلد اسخيلوس واما المحكمة العليا فهي الاريوباجوس في مدينة اثينا .

وبدلاً من مواجهة المشكلة او حلها الى مصدر أعلى للعدالة الاخلاقيـة ، او حتى وضعها ، دون حل ، بين تلك المشكلات

التي لا يستطيع الناس سبر غورها ، بدلاً من كل هـذا يرينا الكاتب اورست متوسلاً الى الربة « اثينا » حامية المدينة التي يمثل سكانها جمهور اسخيلوس :

انا ادعو راعيتي ، سيدة هذه الارض ، اثينا
كي تأتي اليّ

ان اثينا لم تكن اقل فضلاً على الاغريق من فضـل جنود بحرية الولايات المتحدة عنـد كتاب الميلودراما الامريكيين ، لا يسمحون للاعداء الشريرين بان يأسروا بطلاً مجيداً مدة طويلة . لكن اصرار ربات الانتقام على حقوقها واحد لا يختل ، سواء أوجدت أثينا ام لم توجد . فقاتل امه حسب قضاء تلك الربات يعاقب بالافناء مهما يكن الدافع الذي دفعه الى القتل . وتستدعي الربـة المحلفين من المواطنين للاجتماع ، وينعقـد المجلس على الاريوباجوس (في موقـع المسرح الذي مثلت عليه الثلاثية) ويحاكم اورست . وتخاطب الربة اثينا ربات الانتقام وهي تشبه بورشيا زوجة قيصر مطمئنة في مدينتها واثقة من نفسها وتقول : « انكن تردن شكل العدالة لا روحها » وينقسم المحلفون ؛ لكن اثينا ، التي اصدرت بنفسها امراً يقضي بان يكون لها الصوت الفاصل في أية قضيـة تتعادل فيها الاصوات ، تبرىء ساحـة عابدها . وتتذمر ربات الانتقام قائلة :

عطلت القوانين القديمة كلها الآن
... ظلم جديد يحيق بحق قديم

ان جرى العفو على من يقتل امه

ويتبـــع ذلك حوار طويل واخيراً ترضى ربات الانتقام لا فحسب بقبول قرار الحكم بل بان يكن ودودات ايضاً لان اثينا تعدهن « بتكريم عظيم من الاثينيين وبمسكن مقـدس على ظهر الارض ... ويسكت الغضب عن ربات الانتقام ويبطل اطلاق اسم ربات الانتقــام عليهن بعــد ذلك ويتحول اسمهن الى الربات المنعمات » . ويختفي اورست من المسرحية فعلاً عنـد هذا الحد عندما يوصل اسخيلوس مسرحيته الثلاثية الى مشهدها الختامي المسهب . وتتصالح الجماعات المتخاصمـــة وذلك حين تعترف بسيطرة المحكمة الاثينية على قضـايا الدين والدولة . ومن المعروف المشهور ان هذا كله كان دعاية يقصد بها تقوية المحكمة الاثينية في لحظة كان يهددها فيها حزب الشعب . وقــد تجنب ابو الدراما (اسخيلوس) المشكلات التي اثارهـــا اما لانه لا يستطيع ان يقرر أكان اورست مذنباً أو لم يكن ، واما لانه اهتم بامر حكومة مدينته اكثر مما اهتم بثلاثيته .

وفي المسرحية الثالثـة لاونيل « المسكون »[1] يبتعد الكاتب بصورة كلية تقريباً عن اسخيلوس . وقد كان ممكناً ، بطبيعـــة الحال ، وبايجاد نظير لربات الانتقام ، ان يسوق لافينيا واورين الى المحكمة العليا في واشنطن ويحضر رئيساً للاساقفة ليعلم القضاة التسعة اي خطة عليهم ان يختاروا في معـــاملة المذنبين ؛ وكل ما

١ The Haunted

كان عليه ان يفعله هو ان ينقص عدد القضاة الى ثمانيـــة أو أن يزيد ذلك العدد الى عشرة وان يجعل من « تمثال الحرية » الحكم الفصل في حالة تعادل الاصوات . ثم كان عليه ان يخبر المحلفين بانهم سيبقون الى الابد ، بتوجيه قيادة دينية ملائمة ، المقيـــاس الاقصى لكل سلوك انساني :

سيعقد كل امرىء مع أخيه وكل دولة مع أختها
عهد البغضاء المشتركة
والصداقة المشتركة ، تلك التي استخرجت
للانسان من الحرمان بركات كثيرة
وسيكون ذلك نصيبنا على الدوام .

ان قضاء ربة القدر ، أو صنوها الحديث ، يمكن ان يقرر في العصر الحديث بنفس هـــذه السهولة التي قرر بها في الماضي ؛ لكنه لن يقبل كما كان الناس يقبلونه قبل الفي عام وثلاثمائة .

لذلك ، فمهما يكن رأي غيري فيما حققه اونيـل من انجاز أدبي خالص لدى مقارنته بشعر اسخيلوس ، فانا من بين الناس على استعداد لأن أقلد الكاتب الامريكي اكليل الفوز أو أمنحه كأس الخمرة التي تقدم للمنتصرين لأنه أخرج موضوع « القدر » بمهارة أعظم وشجاعة اكبر ، وبفهم للعقل الانساني ادق وأعمق، مما لدى الشاعر الاغريقي . فقد تبع اونيل ، على الأقل ، الحقيقة كما رآها بينما تبع اسخيلوس الطريق الأقل نبلاً ، طريق تمجيـــد دولته ودينها الرسمي .

وبدلاً من الانتقام من ربات الانتقام ، التي سكن غضبها برشوة ، (وهذه في الأقل لمسة حديثة) فان اونيل يعطينا معرضاً من العقـــد ، صورة من الصراع الاخلاقي والعقلي ، يمكننا نحن ابناء هذا العصر قبولها ، بمظاهرها الواضحة ، لقد رأى الكاتب الشيء رؤية نافذة سواء أكنا نستحسن حله أم لا نستحسنه .

ويتضح من « الملاحظات » ان اونيل وجد ، اول الامر ، انه من الصعوبة ايجاد نظير حديث لربات الانتقـــام ليضعه في قالب مسرحي ؛ لكنه اخذ الايعاز من ملاحظته الخاصة وتجربته التي تكثفت وانجلت بقدر من المطالعات العلميـة . وفي المسودة الاولى ، وهي ليست مجردة أو شكلية كالمسودة الاخيرة ، اقترب اونيل كثيراً من المذهب الطبيعي ، ولكنـــه حين عمق الحفر في موضوعه ، وجد بان المسرحية « آخذة في النمو » ، هكذا كتب لي ، « الى شكل فني يعرف بي ، ويتصل بموضوعي . وقـــد استثارتني الامكانات كثيراً . وعلى أي حال فانا لا اريـــدك أن تظن ... بأنني اسعى وراء شيء جديـــد وغريب . وما هو الا تطوير في الطريق وتأليف بينها ، أعني الطرق التي استعملتها بنجاح وتوفيق من قبل » .

وبينما يتدبر اسخيلوس قضية قتل الام بوضع القاتل بين يدي الهة منحازة سياسياً تحاكمه بوسائل غير عادلة وتبرئه من الذنب لتمجيد اثينا ، ركز اونيل اهتمامه على كل من لافينيـــا واورين (وهذان الاثنان هما اورست في مسرحية اونيل) . وتكتشف

لافينيا ، وهي حصيلة تلك القوى في عائلتها التي تعجل قدرهـــا
الخاص الذي لا يمكن تفاديه ، بانها اصبحت في النهاية كأمها ،
وبأنهـــا في طلبها الجزاء من أجل الخطيئة التي نتجت عن الشبق
والكراهيـة ، تساق الى اخيهـــا بل حتى الى البدائيين العراة ،
بصورة لا يمكن تفاديها ؛ وتكتشف أيضاً بان اباها الذي انساقت
اليه بقوى ليست بنوية تماماً لم يعد له وجود على قيد الحياة . ان
كل غرائزها الطبيعية ، المعوقة بشهوة للانتقام جنونيـــة ، عادت
لتنقلب عليها . هذا هو قدرها ؛ وهي تسير نحو مصير لا مهرب
منه ولا يستطيع انقاذها منه أي إله ولا اية محكمة رؤوفة ولا أي
كاتب مسرحي لطيف . لمثل ضحايا الشر هذه التي تبدو كمينة
في الحياة لا يوجد خلاص .

وبدلاً من أن يستخدم اونيل الاقنعـــة لعرض ما حدث
لاورين ولافينيـــا يقرر ، ببساطة ، في توجيهاته للمسرح بانهما
أصبحا يشبهان والديهما؛ وهذا شيء من الرمزية اكثر دراماتيكية
بصورة مدهشة مما كان سيصيب من نجـــاح لو انه جعل الممثلين
يلبسون اقنعة فعلاً . ويقول اورين : « انا احتل مكان والدي
وانت تحتلين مكان امك ... ذلك هو المصير الشرير ، حصيلة
الماضي ، الذي لم أجرؤ على التنبؤ به ! انني مانون الذي ترتبطين
أنت بالسلال اليه ! » من فم هذا الرجل المجنون خرجت الحقيقة
القصوى . انه ، مثـــل كاسندرا الملهمة ، يرى خلال تفكيره
المضطرب معنى اللعنة .

وهكذا فان آخر آل مانون ، مثل ابي وابن في « رغبة تحت شجر الدردار » ، ينقلبون الى ادوات تصنع قدرهم .

وقـــد بدا لفترة من الزمن بان كل زوجين منهما سيجدان السعادة في الحب : لافينيا مع بيتر ، واورين مع هيزل ؛ وتلوح لهم السعادة أيضاً في الجزر النائية ملاجىء الاحلام السريعة تلك، التي تعود من وقت لآخر في الرؤى المعذبة للأخ واخته . ولكن لما كان كل منهما من عائلة مانون تصيبه لعنـــة التقاليد والمزاج المانوني ومعرفـــة تاريخ آل مانون فقد كان على كل منهما ان يدفع الثمن .

ان مسرحيـــة « المسكون » لتهتم كثيراً بعرض المآسي الاستبطانية، لرجل وامرأة ، قد درسا وروقبا الى حد ما في ضوء العلم الحديث . وقـــد شعرت من اول ان قرأت المسرحية بان الاعلان عن هـــذا العلم كان معبراً عنه ومنظماً ، بعض الشيء ، باحكام شديد على اصول مبادىء فرويد ويونج . لكن اجابة اونيل على نقدي جديرة بالاقتباس . وهذه هي :

« انني لا اتفق واعتراضك الفرويدي . فوجهـــة نظري باعتباري مؤلفاً هي انني أجد النقاد مخطئين حول نفس هـــذه النقطة بالضبط ــ وهي انهم يجدون الكثير من الآراء الفرويدية في كتابات كان يمكن ان تكتب بنفس صيغتها الحاليـــة قبل ان يسمع أحد بالتحليـــل النفسي . تصور التحيز الفرويـدي الذي كان سيكتشف في كتـــابات ستنـدال وبـــلزاك وسترندبرج

ودستويفسكي ... الخ لو انهم كانوا يكتبون في هـــذه الايام !
ومهما يكن من امر فان اي تعقيـــد انساني للحب والكراهية في ثلاثيتي هو قديم قدم الادب ، والتفسيرات التي اقترحها تفسيرات كان من الممكن ان تخطر لأي مؤلف في أي وقت ، يتمـــيز بفضول عميق نحو الدوافع الداخلية التي تجعل العلاقات الانسانية المتشابكة في العائلة علاقات واقعية . وباختصار ، اعتقـــد انني اعرف مـــا يكفي عن الرجال والنساء كي أكتب « الحداد يليق باليكترا » في شكل مطابق تقريباً لما هي عليه لو انني لم اكن قـد سمعت بفرويد او يونج او غيرهمـا . وانت تعرف ان الكتّاب كانوا محللين نفسيين ذوي بصيرة نفـــاذة قبل ان يخترع التحليل النفسي . ثم اني لست دارساً متعمقاً لعلم التحليل النفسي . وبقدر ما تسعفني الذاكرة فانا لم اقرأ من بين كل الكتب التي كتبهـــا فرويد ويونج ... الخ سوى اربعـة ، ويونج هو الوحيد الذي اهتم به من هـــذه المجموعة . فانا اجد بعض افكاره نيرة بشكل فائق في ضوء تجربتي الخاصة للدوافع الانسانية الكامنة » .

ان مسألة هذه المعالجة لموضوع القدر في الحياة المعاصرة اذا قارناها بالمعالجة التي قدمها من قبل الشعراء المسرحيون القدماء من الاغريق لا تستحق البحث والمناقشة إلا بسبب الضوء الذي تلقيه على المشكلة الجوهرية التي اثارها اونيل نفسه في الملحوظة التي اقتبسناها آنفـــاً وهي ، « هـــل يمكن الحصول على معنى سيكولوجي معـــاصر مقارب للمعنى الاغريقي للمصـــير في

مسرحية كهذه » بحيث يمكن لجماهير النظارة المعاصرة ان تقبله ؟ ان جماهير النظـــارة المعاصرة ـ حسبما يقول اونيل ـ ليس لها اساس ديني عـام ، ولا رصيد مشترك من التقاليد يمكن ان نرد اليه اعظم المشكلات التي تشغلنا جميعاً . واقرب بديل معاصر هو علم النفس الذي ما يزال في طفولته ؛ والقدر او المصير ، كما يقول اونيل ، هو ما يحدث للبشر بسبب ما هم عليه ، لا بسبب مـــا تطلب منهم الآلهة ان يكونوه . ولهذا فان مهمة كاتب المأساة هي ان يعرض الكيفية التي تتم بها ردود فعل المصير الانساني على الفرد والعائلة والقوم .

قد يكون العلم خاطئاً ، وقد يكون القدر القليل الذي نعرفه عن انفسنا بعيداً عن الحقيقة المطلقة بعداً مضحكاً . ولكن ذلك ليس أمراً ذا بال ؛ ان على كل جيـــل ان يعيد رواية القصـــة الانسانية والمأساة الانسانية وان يحاول تفسيرها بأفضل الاشكال التي يستطيعها .

التيـــه !

يخبرنا بيرنز مانتل في « احسن المسرحيات لعامي ١٩٣٣ ـ ١٩٣٤ » ان « الكاتب عمل عملاً دائباً لا يعرف الراحـــة في استكمال مسرحية: «ايام بلا نهاية» . وعندما انهى المسودة الثالثة صمم على ان يضع المسرحية جانباً ليأخذ قسطاً من الراحـة لمدة اسبوع. وفي صباح اليوم التالي استيقظ وفي رأسه قصة وشخصيات

وخطة حبكة وكل التفصيلات لمسرحية « التيه » بصورة عملية .
وكانت كل هذه تلح عليه ان يكتبها على الورق . فعاد اونيل للعمل ، وفي خلال شهر واحد انتهى من وضع المسودة الاولى لمسرحية «التيه !» . وبعد هذا استمر في كتابة « أيام بلا نهاية » .
ولما صارت هذه المسرحية الأكثر تعقيداً معدة للتسليم الى النقابة اخيراً اخذ اونيل المسودة الاولى من « التيه ! » ودهش حين وجد انها ، حسبما كان بوسعه ان يحكم ، على اجود ما يمكنه ان يكتبها . وأحضر المسرحية معه الى نيويورك وقدمها الى ادارة النقابة . فلم يشتروها بمجرد ان رأوها فحسب ، بل بدأوا بالتدرب على تمثيلها خلال اسبوع » .

افتتحت المسرحية في تشرين الاول (اكتوبر) عام ١٩٣٣ ، واصابت نجاحاً واسعاً ، وظلت تعرض خلال الموسم كله . لقد كتبت في جورجيا عام ١٩٣٢ . وقد وصفها مؤلفها بانها « مشي في حلم » و « ملهاة تذكر » ، وهي ايضاً ملهاة عائلة تعاني من النوسطالجيا (الحنين الى الوطن) ، مكانها مدينة صغيرة من مقاطعة كونيكتيكت عام ١٩٠٦ . وليس ثمة مضمونات فلسفية في هذه الملهاة الجادة البسيطة ، ولا تكاد تحتوي على أية لمحة من قصد ساخر . انها اقرب الى مرحلة هادئة في اعمال كاتب لم يكن قانعاً حتى ذلك الوقت من حياته الادبية باستعمال المسرح كمجرد وسيلة لعرض شخصيات منفصلة عن التعقيدات القصوى للوجود الانساني . ولم يكن ، حتى اللحظة الراهنة، ليقوم بمحاولة اخرى

من نفس النوع. وقدكتب في ملحوظة قصيرة وردت في المسرحية المطبوعة يقول : «كان هدفي كتابة مسرحية تصور بصدق روح المدينة الامريكية القليلة السكان الواسعة المساحة في بداية القرن . وقد اعتمدت صفتها على الجو والعاطفة والاستحضار الدقيق لحالة ماض اندثر . وانا أرى ان امريكا التي كانت (وما تزال) هي امريكا الحقيقية قد وجدت التعبير الفذ عن نفسها في عائلات الطبقة الوسطى كعائلة آل ملر ، تلك العائلة التي فيها مر الكثيرون من جيلي من عهد المراهقة الى عهد الرجولة » .

ان ريتشارد ملر الشاب ، وهو شاب انطوائي ، «على اعتاب السابعة عشرة وقد خرج لتوه من المدرسة الثانوية » ، يشكل مشكلة عائلية . « والشعر هو اللحم الذي يتناوله هذه الايام ... شعر الحب ـ والاشتراكية ايضاً ، حسبما لاح لي من بعض التصريحات المخيفة التي قالها » . يضاف الى ذلك الجنس ووضع العالم بشكل عام . وهو مغرم بموريل ماكومبر التي تساويه في عدم النضج ، وأبوها تكون استجابته متمشية مع التقاليد البورجوازية حين تكتشف ان الشاب كان يرسل لها قصائد غرامية كتبها سوينبرن ، ورسائل اخرى « شريرة » مهيجة . وحين تكتب الفتاة له رسالة تضع فيها حداً لصداقتهما يغدو الشاب تشاؤمياً بل شديد التشاؤم . وحتى يثبت لنفسه أصالة تخليه عن الاوهام فانه يخرج من البيت ويلتقي بعاهرة في ماخور منحط ، ويشتري كؤوس الشراب لها ولنفسه ، ويكتشف انه لم يكن قادراً على الذهاب معها الى ابعد من ذلك في درب الدمار :

فالخجـــل والتقزز وشيء من احترام النفس والاحترام الكريم لموربيل ... كل هذه الاشياء تجعله يظـل « نقياً » . لكنه يظهر امـــام عائلته المجتمعة وهو في حـالة سكر شديد . وحين يرى موربيل ثانية بعد وقت قصير ويعرف ان رسالتها قـــد أملاها ابوها وانها ما تزال تحبه ، يخبرها بصراحة عن تصرفاته السيئة ، ويتصالح الاثنان .

ليست الملهاة بصورة رئيسية دراسة لأي شيء ؛ فالحبكة كما لخصناها ما هي الا جزء مما كان الكاتب مهتماً به . انها لوحة واسعة رسم عليها منظر عائلي جميل التفاصيل . فقد استعاد اونيل هنا بدقة وعاطفة ، من اعماق ذاكرته ، صور الامهات والاباء والعمات والاخوة والاصدقاء والجيران والخـــدم الذين صنعت اهتماماتهم اليومية واحاديثهم العادية فضلاً عن ملاهيهم ومآسيهم الصغيرة مجمل ذلك النوع من عائلات الطبقـة الوسطى التي كان هو ومعاصروه ينتمون لها قبل حوالي خمسين سنة . وحين فكر اونيل بأن « التيه » جديرة بالكتابة دون ان يجهد نفسه لاعطائها اتجاهاً خاصاً ومعنى داخلياً ، فتلك حقيقة لها ، فيما اعتقد، بعض الاهمية لدى تأمل انتاجه الكلي .

أيام بلا نهاية

كتبت مسرحية « التيه ! » ، كما اشرت، بعد ان وضع اونيل المسودة الثالثة من مسرحية « ايام بلا نهاية » جانباً . لقد قصد

الراحـــة لمدة اسبوع ولكنه بدلاً من ذلك كتب المسودة الاولى للملهاة الجديدة ؛ ثم عاد الى « ايام بلا نهاية » . ان مجرد قراءة سريعة لهذه المسرحية ستظهر لمَ احتاج مؤلفها الى الراحـــة : فلعلها اجرأ مسرحياته احتفالاً بالفكر واشدها تماسكاً من ناحية المنطق ؛ ولعلها اوضحها تماسكاً من ناحيـــة الفكر واقربها الى المنطق من ناحية الشكل المسرحي . وهي في نفس الوقت ، وربما نتيجة لهذه الاسباب كلها ، اشدها مثاراً للضجر حين تمثل .

كتبت هـذه المسرحية في جورجيا في عام ١٩٣٢ و ١٩٣٣ ومثلتها نقابة المسرح في أوائل كانون الثاني (يناير) عام ١٩٣٤ ، ولم تعرض على مسرح هنري ملر الا سبعـــة وخمسين مرة . وقد كانت في النهاية خيبة امل كبيرة ، فيما عدا لدى بضعة اشخاص سرهم ان يروا فيها لا مجرد دفـــاع عن الكاثوليكية وانما دليلاً واضحاً على ان مؤلفها قد عاد الى مذهب طفولته. ولو ان اونيل قرر في الحقيقة ان يحل كل الشكوك الفلسفية التي حيرته ــ ومن خلال شخصيته هو حيرت كثيراً من ابطال مسرحياته ؛ ولو انه بالفعل عاد الى احتضان المذهب الذي من شأنه ان يشفي تماماً « مرض اليوم » ، حسب تعبيره ، لما حمـــل نفسه مشقة كتابة رسالة معقدة مثل « ايام بلا نهاية » . لقد كتب سوفس كيث ونثر في كتابه « يوجين اونيل : دراسة نقدية » الذي صـــدر عام ١٩٣٤ يقول « ان كانت المسرحيـــة فاشلة كمسرحية تُمثّل [وهو يقول ان هذا صحيح نسبياً فقط] وان كان المنظر النهائي

فيهـا غير مقنع ، فان الاشارات الاساسية التي تتضمنها فكرتها ككل تنبىء عن عقل مدرك لحدود الماضي وقيمه ، عقل نافـذ البصيرة شديد التركيز موجه لمغامرات جديدة واستكشافات ابعد غوراً » . وبكلمات اخرى فان اونيل ما يزال يبحث عن جواب لسعي الانسان بحثـاً عن اليقين الروحـي . ان سرد مختصر « لحبكة » هذه المسرحية لا يمكنه ان يعطي فكرة صحيحـة عن قيمة داخلية كتلك التي قد تستخدم دليلاً على العمليات الفكرية ونواحي الصراع الروحي لدى المؤلف ، ولكنهـا تستطيع ان تشير الى بعض نواقصهـا الجماليـة باعتبارهـا نتاجـاً مسرحيـاً .

تدور المسرحية حول شخصية جون لفنج [1] ؛ ان في داخله شخصيتين ، وهما في صراع ابدي . تعرف احداهما باسم جون فقط وتعرف الاخرى باسم لفنج ، وكل منهما يمثله ممثل مختلف . ان جون هو الرجل الخارجي وهو الوحيد الذي يراه النظـارة وبقية الاشخاص في المسرحية ؛ امـا لفنج فيراه النظارة وجون فقط . ولفنج هو الذي يمثل او ينطق باسم الفلسفة الشكية التي تعـذب جون ، وهو الذي يجسد الشكوك الدينية التي تمنع جون من تحقيق سلام دين غير مشكوك فيه ، وقبل اعوام ، حين مات والد جون ، فان ايمان الشاب بإله رحيم مات فيه . ولما لم يكن بوسعه ان يرضى طويلاً بغير جواب يستخلصه من الفلسفـة او

---

١ John Loving

الدين ، ولما كان يرفض ان يقبل السلوان الذي كان عمه يحاول طيـلة سنوات ان يدخله الى نفسه ، فانه تزوج ووجد في زوجته الزا عزاء مؤقتاً ؛ وبالنسبة اليه فان « الله محبة » . ولكنه ، مندفعاً بدوافع معقدة ، وبرغبـة تأملية وسادية لاستكشاف المزيـد من المعنى الاساسي للاشياء ــ عن طريق ما يمكن ان ندعوه طبيعته « الاولى » على وجه التعيين ــ يخون إلهه الجديد ؛ انه غير مخلص لزوجته التي يحبهـا . لقد كتب رواية عن نفسه ، عن صراعه القديم ومحاولاته ان يجـد جواباً لشكوكه ، وحين يسرد حبكة الرواية لالزا ولعمه يعترف بما عمل ؛ وحين تسمع الزا بخيـانة زوجها تمرض وتوشك على الموت . انها لا تستطيع ان تغفر له ولن تقوم باية محاولة للعيش . ان جون ، مستمراً في الحرب مع لفنج ، مناضلاً ضد مبـدأ الشكوك وضد محاولات القسيس لاعادته الى عقيـدة طفولته ، لا يستطيع ان يواجه حقيقة موت زوجته خصوصاً وانه يعتبر نفسه مسؤولاً عن حالتها ــ او حياته هو الآخر . لقد وجدت الزا هوى في نفسها لتغفر له ومنذ تلك اللحظة نعرف بان الازمة انتهت وبانهـا ستعيش . اما المشهد الاخير ، وهو قصير ، فيحدث داخل كنيسة ويطغى على المسرح صليب كبير . ويدخل جون يصحبه لفنج الذي لم يزل في حالة تمرد لكنه هـدأ قليلاً ؛ ويركع على ركبتيه على قدمي الصليب يطلب منه المغفرة . ثم يجهش بالبكاء قائلاً : « لقد عدت اليك ، فدعني اصدق بحبك مرة اخرى ! » ثم « يشرق وجهه فجأة ، وقد كان مثبتاً عينيه على المسيح المصلوب ، وكأنه وجد هنـاك

اجوبة لدعائه ...»، ثم يشعر بانه حظي بالغفران حتى انه اصبح قادراً على ان يغفر لنفسه ؛ انه يستطيع ان يؤمن فعلاً . امـا لفنج « فيركع على ركبتيه الى جانب جون كما لو ان قوة خفيـة اقعدته». لقد ُقهر الرجل كثير الشكوك. «انك انت ــ النهاية . اغفر لروح جون لفنج اللعينة ! » ويسقط ميتاً ، « رأسه تحت قاعدة الصليب وذراعاه ممددتان فتكون جثته صليباً آخر » . ولم تعد روح جون لفنج موزعة بعـد الآن ؛ ان جون ليس هو « جون » زائـداً لفنج الذي يسود السلام بينه وبين روحه . « الحب يحيا الى الابد ! » هكذا يصيح وتنتهي المسرحية بينما يخبر جون القسيس بأن « الحياة تضحك مع حب الله ثانية . ان الحياة تضحك مع الحب ! »

ان مسرحية « ايام بلا نهاية » ، مهما كانت مفيدة في انهـا ترشد الى تطور اونيل ككاتب مسرحي وكانسان ، لهي مسرحية ضعيفة ؛ انها بطيئة الحركة ، وغير مقنعة على المسرح تقريباً وهي لا تنبض بنفس ولو للحظة، وما الشخصيات فيها،كما هو الحال في مسرحية العصور الوسطى الاخلاقية ، الا تجريدات خالصة تنطق بكلام ينبغي ان يحلل على ضوء ما حدث من قبـل كما ينبغي ان يعود الى الذاكرة بوضوح على ضوء ما سيعقبه . ورغم وجود مشهدين قصيرين او ثلاثة فاننـا نخلّى خاملين فاترين دون ان تحركنا المسرحيـة بكليّتها . اما المشهد الاستنتاجي الاخير في الكنيسة فانه ميلودرامي ومفتعل .

ومن الممكن ان توضع « ايام بلا نهاية » في مسرحية لكنها ، في وضعها الحالي ، لا استطيع ان ارى فيها سوى موجز بياني لمسرحية اخرى لم تكتب . قال اونيل لدى مناقشته المسرحية مع المستر ناثان قبل بضع سنوات بان « ايماءة البطل الاخيرة تستدعي التحويل والتبديل » . ولست استطيع ان اجزم هل كان يشير الى الايماءة الدراماتيكية في المشهد الاخير او الى «ايماءته» العقلية في عودته الى المذهب الكاثوليكي .

اعتزال مؤقت

١٩٣٤ – ١٩٤٦

لست اقصد تتبع رحلات الكاتب بالتفصيل ولا خططه ولا عدد مرات مرضه الكثيرة ولا مجهوداته الكتابية بين عام ١٩٣٤ ، حيث شوهدت مسرحية «ايام بلا نهاية» لاول مرة على المسرح ، وعام ١٩٤٦ حيث افتتحت مسرحيـــة « بائع الثلج آت » في نيويورك . لقد كانت فترة من النشاط تكاد لا تصـــدق . ولا يوجد مغزى لتسجيلنا تفاصيل حياة اونيل وزوجته خلال الاثني عشر عاماً ؛ فقد قضيا بعضها في ولاية جورجيا وبعضها على الساحل الغربي لكنهما قضيا كل هذه الفترة في عزلة تامـــة . ولا توجد فائدة من وضعنا ، في تسلسل تاريخي ، مفهوم كل مسرحية او كل مجموعة من المسرحيات وكيف كتبت . وسوف اعتمد ، الى مدى بعيد ، على مقتطفات من رسائل اونيل المرسلة الي من

وقت لآخر ، رغم انني ساستبعد الكثير مما يلقي ضوءاً على حياته الشخصية والعديد مما يوضح تطوره كفنان . وبعض الرسائل التي لم اقتطف منهـا كان ممكناً ان يلائم دراسة مفصلـة اكثر من الدراسة التي حاولتها في هذا الكتاب لكنني تركت العديد منهـا لاسباب عملية خالصة . وابدأ فأقول ان الرسائل المكتوبة الي لم تكن ، بطبيعة الحال، سجلاً كاملاً لعمل انجز ؛ لم يقصد اونيل من الرسائل ان تنشر ؛ واذا كان مقـدراً لتلك الرسائل ان تستعمل لغرض كهذا فان عليها ان تدقق بالمقارنة مـع رسائل اخرى . ولم اسأل اونيل ، عندما قرر ان يخبرني بما كان يعمل او يفكر، فيما اذا كان يتحدث للنشر ام لا. ان مثل هذه الاعتبارات تعرقل اسلوب أي انسان .

لقد انتقل آل اونيل ، كما سبق واشرت ، الى جورجيـا عام ١٩٣٢ . وبنوا بيتاً على شاطىء سي آيلاند كانوا يدعونه كازا جينوتا . وفي القسم الاخير من عـام ١٩٣٦ تركوا البيت وذهبوا الى سيتل . وفي الاعوام التـالية ذهبوا الى مقاطعـة كونترا كوستا بالقرب من بيركلي ، كاليفورنيـا حيث ابتنوا بيتاً آخر دعوه : تاو هاوس . وهنـاك عاشوا حتى عام ١٩٤٤ حيث تحولوا الى فندق صغير في سان فرنسيسكو . وفي اوائـل عام ١٩٤٦ عـادوا الى نيويورك وسكنوا في فندق في وسط المدينة لعدة اسابيع ثم استأجروا شقة ، كما اخبرني اونيل ، حيث هم « مستقرون » ـ ولا احد يستطيع ان يقول ، كما اظن ، الى متى يبقون مستقرين .

ونستطيع الاعلانات العامة في الصحافة والمقابلات العرضية والرسائل الخاصة التي كان يكتبها لاصدقائه ولممثلي الاعمال ان توضح من معالم الصورة بدقة ووضوح اكثر مما تستطيع ان تفعله المقتطفات المختارة لهذه الصفحات ؛ لكن هذه المقتطفات سوف تعطي ، على الاقل ، احصاء مضبوطاً لعمل اونيل وبعضاً من مقومات نظرته الى ذلك العمل والى العالم الذي كان يعيش فيه .

كتب اونيل ، قبل مغادرته ولاية جورجيا بوقت قصير ، في ٣ اذار (مارس) من عام ١٩٣٦ يقول : « لقد مضى عليّ عام وانا اكد في العمل في سلسلة المسرحيات اللعينة ــ وقد قضيت معظم ذلك الوقت في عمل السيناريو والعمل التمهيدي . ان واحدة من المسرحيات اوشكت ان تنتهي تماماً لكنني لن ابعث باية مسرحية الى الانتاج ما لم اتمم ثلاث مسرحيات على الاقل» . ثم جاءت فترات المرض والعمل الدائب المرهق . ولم استطع ان احصل على معلومات أخرى مباشرة إلا في ايلول من العام التالي، وكان آل اونيل آنذاك في مقاطعة كونترا كوستا . ووردتني رسالة تحمل في رأسها عنوان فندق لافاييت وفيها يقول : « بدأت اشعر بأنني ثبت الى نفسي . بدأت اداعب « سلسلة » مسرحياتي مرة اخرى ــ بكثير من الافكار الجديدة والزوايا الجديدة ومن بينها مسرحية اخرى تعود فاتحتها الى عام ١٧٧٥ ، وسوف انجز تسع مسرحيات منها . ولن يكون هناك اي شيء من قبيل « التيه ! » او « ايام بلا نهاية » في هذه السلسلة . لقد كانت هذه

المسرحيات فترة متوسطة. وتعود بي هذه « السلسلة » الى مزاجي القديم في المأساة الساخرة ـ مع عمق نفسي اضافي ، فيما أرجو . ان هذا العمل كله سيكون شيئاً فريداً ، صدقني ، اذا ما استطعت ان انهيه . وأنت تعلم ، ان المشكلة التكنيكية بمفردها مرهقــة أعني ابقـــاء كل مسرحية وحدة منفصلة بذاتها في الوقت الذي نجعل فيه منها جزءاً حيوياً من الفكرة الكلية . ان عليّ ان أفكر لدى كتابتي لكل واحدة من المسرحيات بأنها واحـــدة من تسع مسرحيات وفي استمرار اعمار اسرة على مدى مائة وخمسين عاماً. لكنني اذا ما منحت الوقت والصحة فسأستطيع الاضطلاع بمثل هذه المهمة . وان الذي أحب ان اقوم به هو ان لا انتج أياً من المسرحيات حتى تنتهي كلها ، فالانتاج ما هو إلا تعويق منهك للاعصاب ، هو عمل عرض ـ لم يعن لدي أي شيء أكثر من هذا على الاطلاق . ان المسرحية ، كما هي مكتوبة ، هي الشيء المقصود وليست الطريقة التي يزيفها بها الممثلون بشخصياتهم التي تكاد تكون غريبة عنها كلياً (حتى عندمـــا يكون التمثيل عملاً رائعاً بذاته) . لكن هل ستسمح الظروف بامتناعي عن الانتاج لفترة طويلة كهذه؟ هذا ما سنراه في المستقبل . والحال الراهن بالنسبة للسلسلة (المسرحية الثالثة الآن) هي انني انهيت مسرحية في شكل جيد لا تحتاج الا لمراجعة ؛ وهناك مسرحية اخرى (كانت الاولى فاصبحت الثانية) لم تزل في مسودتها الاولى وهي بنفس طول مسرحية « فترة غريبة »، وتحتاج الى إعادة كاملة لكتابتها. اما المسرحيات الباقية فان تصوري لها مخطط والسيناريو موضوع

بصورة مفصلة . وسيكون هناك ثمانمائة مليون ملاحظة تقريباً ! انني اسير في عملي بسهولة وحذر لانه مــا يزال ينبغي عليّ ان اراقب خطواتي وان لا اخاطر في الانزلاق الى الوراء . لكنني في بداية السنة آمل ان اكون على استعداد للاندفاع الى الامام فعــلاً » .

وبعد اكثر من اسبوع بقليــل تسلم اونيل مني مقدمة قصيرة مطبوعة مع ترجمة لمسرحية من مسرحيات رومان رولان . لقــد قارنت بين الموقف في روسيا المعاصرة وبين الفترة التي كان فيها روبسبيير واترابه « يصفّون الحساب » مع القــادة السابقين في فرنسا . وكتب اونيل يقول : « ان مسرحية حقيقية تدور حول الثورة الفرنسية ينبغي ان تحمل هجاء مقذعاً للثورة الروسية . او ... ان مسرحية او رواية تصور تأريخ اي دين تنطبق كذلك من الزاوية العقلية بنفس الطريقة . ان الاله مع تغيير في الشاربين يصبح دولة ـ ثم هنــاك دائماً كتاب مقدس ـ ومـذاهب ـ ومحاكم للهرطقــة ـ وبابا معصوم لا يخطىء ـ وهلم جرّا حتى يصاب المرء من عدّ أمثال هذه بالغثيان . يظهر اننا نحن القردة نتسلق الاشجار دائماً ـ ونسقط عنها ـ على نمط سلوكي واحد لا يتغير الى درجة الضجر والاملال !» واضاف الى نفس الرسالة في ملحوظة مرفقة قوله : « ان النغمة الاخيرة في كلامي اعــلاه تشاؤمية مع اني اشعر انني مفعم بالامل هذه الايام . ذلك لانني ، حين الحظ الطريقة التي يتحرك بها العالم ، مستيقن من ان الانسان

قد صمم على ان يحطم نفسه ، ويبدو لي أن هذا هو القرار الحكيم الوحيد الذي اتخذه أبداً ! » .

هنـاك بضعة رسائل اخرى تفيـد في ملء الفجوة حتى اوائل آذار (مارس) من عام ١٩٤١ ، لكن الاقتباسة التالية مقتطفة من رسالة مؤرخة في ٢٧ اذار من ذلك العام . لقد عبرت، كالعادة، عن املي في ان يسمح بعرض بعض اعمـــاله على الأقل لترى على المسرح ؛ وقلت له باننا لسنا نحن في نيويورك وحدنا الذين نحتاجه فحسب بل ان اقترابه من المسرح كان ممكناً ان يبقيه على اتصال بميكانيكيات الانتاج ـ لمنفعته الخاصة. طبعاً لم اعبر عن افكاري هذه بمثل هــــذا التعبير المباشر ؛ ثم اني كنت أعلم ، الى جانب ذلك ، انه اذا عزم لم تزعزعه أية حجة عما اعتزم . لذلك فهو ، في رسالة اذار (مارس) لعام ١٩٤١، يخبرني عن اعمال في طريقها الى الانجاز ولم يقل الا القليل، عدا ما قاله بطريق غير مباشرة ، عن مسألة قدومه الى الشرق او عن عزمـــه على القيام باي عمل للمسرح . وقال : « أما فيما يتعلق بالعمل فقد انهيت مسرحيتين خارج السلسلة في السنتين الماضيتين وانا شديد الحماسة لها . انني اعرف بان كلتا المسرحيتين سترتقيان الى مصاف أفضل اعمالي . وقد اشتغلت ، بين الحين والآخر، ضمن نطاق السلسلة. ووضعت بصورة رئيسية ملاحظات عن وجهات نظر جديـــدة وخطوط جديدة الخ. لذلك فان « السلسلة » ، وهي على الرف بانتظـــار عودة العقل والمستقبل لعالمنا المهزوز، لم تزل تتدفق حيوية وهي

تزيد نفسها وضوحاً في فكري كما يتطلب منهـــا ان تفعل اذا ارادت التعبير عن الافكار التي فرضتهـــا الظروف المتغيرة على طبيعة التغيير فيّ . لقد حدث الشيء الكثير منذ بدأت كتابتها في الداخل والخارج . ان قصص المسرحيات المنفصلة ليست متأثرة كثيراً ، لكن طيف الحياة الذي يربط تلك القصص معاً ينحدر في شكوك متناوبة . وفيما يتعلق بانتـــاج المسرحيتين الجديدتين ـ خارج نطاق السلسلة ـ فليست لدي فكرة عن الزمن الذي سيتم فيه . لكنني اعرف بانها لن تنتج في الحال . فالمسألة متعلقة بصحتي الى مدى بعيـد . لقد كان الشتاء المنصرم اسوأ شتاء مر علي منذ اعتلال صحتي عام ١٩٣٧ ؛ فقد كانت المصائب فيـــه متعاقبة . كنت قادراً على ان انجز القليـل خلال الاشهر الاربعة الماضية عدا تخطيطات مفصلة لثلاث مسرحيات جديدة ـ وكلها بطبيعة الحال ليست من السلسلة . لكنني اشعر الآن بتحسن لان شمس كاليفورنيا عادت ثانيـة الى كاليفورنيا حيث كانت غائبة عدة شهور خلا أيام قلائل . وأحس بان ليس لدي ميل كبير الى الانتاج ايضاً . اذ يبدو في هـــذه الاوقات ان الانتاج او عدمه ليس له اهمية تذكر . فكل ما اهتم به في الواقع هو ان اظل هنـا وان اكتب ، والتفكير في نيويورك يثيرني اشد الاثارة » .

وجاءت بضعة رسائل اخرى خلال السنتين التاليتين ، يتعلق بعضها بامور ثانويـــة من العمل ، ويتعلق البعض الاخر بافكار اونيل حول الراديو واستعمال بعض الفرق غير المهنية لمسرحياته ،

وبخطتي الرامية الى اعادة طبع نسخة ابيه من مسرحية « الكونت دي مونت كريستو » ضمن مجموعة من المسرحيات القديمة . ورغم انني لن أطبع اياً من هذه الرسائل فان هناك واحدة بشكل خاص تتعلق بمشكلة الاحتفاظ ببيت كبير خلال الحرب دون خدم ، الامر الذي يظهر اهتمام اونيل المرح بما قد يرقى في اعين الفنانين الاقل حدة الى درجة التفاهات العابرة . فلم يضطر آل اونيل الى تحضير وجباتهم بانفسهم فحسب (وقد كتب يقول : خلال مسح الاواني لم « اكسر ولا اناء واحداً ! ») بل لقد اكتشفوا في نمط حياتهم الجديد انهم كانوا يعيشون في مجتمع ، وان الكاتب المسرحي لم يكن بوسعه ، كما كان يأمل ، ان يحتفظ بالعزلة التامة التي حلم بها حين ذهب الى قمة تلّة . وانا اشعر ان الاتصال الذي حققه مع سكان تلك المنطقة (« ليس مع الاغنياء من اصحاب الاملاك في الريف ») قد ساعد بشكل ما على اعادة الايمان الاساسي لدى اونيل في عالم شوهته قراءاته وتأملاته . ولقد بدأت في الحقيقة حين جاءتني هذه الرسالة في اوائل ايلول (سبتمبر) من عام ١٩٤٣ بدأت اشعر بان ذهن اونيل كان اشد تشاؤماً من مسرحياته ؛ ان تفكيره كان احياناً انهزامياً حين لم تكن مشاعره كذلك . وهو يتابع رسالته الى ان يقول انه هو وزوجته لم يكن بوسعهما البقاء في تاو هاوس لولا المساعدة الاخوية التي قدمها رجال الاعمال في المدينة الصغيرة ، والمزارعون الصغار ، الخ ـ « الطبقة المنسية ... لقد احببنا

هؤلاء الناس دائماً ... ومن الواضح انهم قد احبونا ، ذلك انهم قد اظهروا لنا عطفاً لا يمكن للمال ان يشتريه ، وقد ساعدونا بمحض ارادتهم » .

وقد كتب عن نشاطه الكتابي مرة ثانية يقول : « رغم انني لم اكتب شيئاً في المدة الاخيرة إلا ان سجل كتاباتي منذ بيرل هاربر ليس مجدباً كما قد تتصور . لقد انهيت ، باستثناء اللمسة النهائية ، مسرحية اخرى ليست من ضمن السلسلة ـ وهي « قمر لابناء الحرام » واعدت كتابة المسرحية الداخلة في السلسلة التي كتبتها عام ١٩٢٨ ـ وهي « لمسة الشاعر » وقمت بعمل بعض التنقيحات في مسرحية اخرى لا تدخل في السلسلة وهي « الغزوة الاخيرة » وهي تدور حول الدولة المعادية للاستبداد [١] ، وحول الفلسفة المعادية للوسائلية [٢] ولكنها غير ذات فائدة كدعاية للحرب الراهنة لانها حلم رمزي للمستقبل وللحملة الاخيرة الساعية للتدمير النهائي للروح ـ تلك الحملة التي لا تنجح ، (وهذه نهاية سعيدة) . وفضلاً عن ذلك فانني حينما افكر في « بائع الثلج آت» التي كُتب معظمها بعد ان بدأت الحرب عام ١٩٣٩ ، وفي « رحلة نهار طويل في الليل » التي كتبت في العام التالي ـ (ان هاتين المسرحيتين تبعثان فيّ رضى اعظم من أي مسرحيتين كتبتهما قبلاً) ـ وفي المسرحية ذات الفصل الواحد Hughie

---

١ anti-totalitarian

٢ anti-instrumentalist

التي هي واحدة من سلسلة من ثماني اريد ان اكتبها تحت عنوان عام هو : By Way of Obit فانني اشعر انني قد عملت عملاً طيباً في سنوات الحرب الاربع . انني اكتب لك هذه التفاصيل لأوكد لك انني حتى وقت متـــأخر لم ارتبك من الحرب أو المرض أو اي شيء آخر الى حد ان اترك عملي» . وتقول ملاحظة قصيرة في نهايـــة الرسالة نفسها : « بدأت هـــذه الرسالة قبل اسابيع . كنت نائماً في السرير ، ومـــا ازال ، ولكني قمت منه لفترة قصيرة هذا اليوم . غير اننا حصلنا على طباخة لتونا وهذا سيوقف النوبات السيئة ــ هذا اذا ظلت ! »

وكتب لي ثانيـــة ، وهذه المرة من فندق عـــائلي في سان فرنسيسكو بتاريخ ٢٢ شباط (فبراير) ١٩٤٤ ، اجابة على أمر ما كنت كتبته حول مسرحية « ضحك لعازر » . انني لا اذكر ما كنت قلته لكنه كان يدور حول انتاج تلك المسرحية في شكل منقح. كتب يقول: «انني مسرور باشارتك الى«ضحك لعازر»ــ ما عـــدا انني اعتقد بان ما تشعر به ليس مضمناً في المسرحية فحسب بل هي تصرح به وانها بالرغم من حملهـــا الثقيل المحير للابهة فهي تميل الى تقرير تحذير روحي وأمل قد يصبح ذا اهمية في هذه الايام . لقد حاولت حديثاً ــ وليس للمرة الاولى ــ ان اثير اهتمام النقابـــة لانتاج « لعازر » في صورة مركزة مختصرة حذفت منها الاقنعة . لقد حذفت الجوقات ومجموعـــة المنشدين وبعض الادوار الصغيرة وكذلك صوت الجمهور الذي كـــانت

تحدثه التأثيرات الصوتية الخ . ان ابسط طريقة اشرح لك فيها فكرتي هي ، هــل تذكر الاوبرا بوريس كودينوف ؟ حسناً ، لتكن على ذلك النهج دون ان تكون اوبرا بقــدر ما يتعلق الامر بالشخصيات الرئيسية عدا ان «ضحك لعازر» تتحول الى موسيقى . (وانا اعتقد بانهم حاولوا ان يفعلوا القليل مما اعنيه في انتاج باسادينا) . ومهما يكن الامر فانه لمن السخف ان نفكر فيها. لا فرصـة لها. وبعد كل ذلك لا استطيع لوم المنتجين . من يستطيع ان يهيىء موسيقى ايحائية صوتية لانتاج كهذا؟ لا ادري. من يستطيع اخراجها ؟ هذا السؤال ايضاً لا استطيع الاجابــة عليه . واهم من هــذا ، من يستطيع تمثيل دور لعازر ؟ انه لمن العسير ان افكر في شخص آخر بعد موت شاليابن . لقـد كان قادراً على القيــام بذلك الدور ـ كيف ! ـ لانه كـان ممثلاً ممتازاً ؛ ولانه شخصية جبــارة على المسرح . لقد غنى ؛ لكنه ايضــاً كان قادراً على اعطاء الكلام صفة الموسيقى ـ وهذا بالضبط ما ينبغي على لعازر ان يفعله . ان المصاعب في « ضحك لعازر » هي ما كنت ذكرتها في نقدك منذ عدة سنوات خلت . انها الابهة التي تتجــاوز المطلوب والتكرار المفرط في الحديث وكذلك طول المسرحية الذي لا يتناسب وحجمها . لكن هذه الاخطاء سهلة التصحيح . وانني لا احب العنوان كذلك » .

اما الرسالة التاليــة فقد كانت من سان فرنسيسكو ايضاً وكانت مؤرخة في ١٥ كانون الاول (ديسمبر) من عام ١٩٤٤ .

وكانت اجابة على طلب كنت تسلمته من احدى الجامعات تسأل فيه السماح بانتاج مسرحية « فترة غريبة » . وكان اونيل راغباً في ان يسمح للمخرج بالمضي في العمـــل . قال في رسالته : « لم اقرأ المسرحية منذ انتجت ، عدا نتف من هنا وهناك ، لكنني لا اعتقد بان الكثير منهـا سيؤرخ ما هو مهم حقاً وبالتأكيد فان رد الفعـل من نينا إزاء موت عشيقها الطيار سيكون اقرب الى جمهورنا اليوم مما كان عليه بالنسبة لجمهور عام ١٩٢٨ المولـــع بالنسيان والنمو السريع . وما لم تخني ذاكرتي فان المسرحية كما طبعت في كتابي اطول مما هي عليه في مخطوطة النقابـــة الممثلة . لقد حذفت بعض الشيء لكي تناسب الوقت ثم لان بعض اجزاء الحوار كانت شديدة التركيز لا تصلح للمسرح لكنني اعتقد بان هذه الاجزاء المحذوفة ينبغي ان تبقى في النسخة الاصلية من اجل قارئي الكتاب . وكنت فعلت مثـــل هذا في عدد قليـــل من مسرحياتي . ومن ناحـــية اخرى حذفت الكثير من مسرحيـة « الحداد يليق باليكترا » ثم اودعت الكتـاب الكثير مما حذفت (لكن لا كل ما حذفت) . واظنها في نسختها الاخيرة المكتوبة كانت افضل واكثر امتلاءً . وفعلت كذلك بمسرحية « التيه ! » لقد كانت في نسختها الاخيرة المكتوبة تصويراً افضـــل . ولم أفكر ابـــداً في ان يقوم بالدور الرئيسي فيها نجم لامع . حتى في طبعتها الحاضرة مع ما بها من مختصرات فقد عرضت في اوروبا، وكان الصبي فيها شخصية رئيسية ، ــ وعرضت بنجاح » . وفي

نفس الرسالة يعود اونيل ثانية الى الحديث عن «ضحك لعازر» :
« ان قصـــة طبعتي المختصرة لِ « ضحك لعازر » لا تعدو ان تكون أسطورة. حقاً انني فكرت فيطرق مختلفة يمكن ان ابسطها بها واحذف منها ـ ان احذف ، مثلاً ، خطة الاقنعة المعقدة ـ وان احذف فكرة قناع مزدوج الحجم للجوقـة ـ وان احذف كل الاصوات التي تحـــدث بالتأثيرات خارج المسرح ـ وان احذف الاغاني المتكررة وكلها مما خصص للجوقة ـ وان استبعد الكثير من الشخصيات الثانويـــة ـ وان اركز على لعـــازر وطيباريوس وكاليغولا الخ مع الجوقة ـ وان اركز على مصاحبة الموسيقى لضحك لعازر ولضحك الآخرين ايضاً كما لو كانت تلك الموسيقى تنبعث من ضحكهم وتسير معه جنباً الى جنب ثم تطغى عليه واخيراً تتحول الى موسيقى خالصـة دون ان يبقى صوت او اصوات . اظنك عرفت الفكرة . اخرج كل ابهـــة الملعب الواسع من « مسرحي الخيـــالي » ؛ بسِّطها ؛ ثم دع كل شيء يوضـــع في مسرح عصري واسع ؛ بما في ذلك القصـة الرمزية لحياة لعازر الثانيـــة القصيرة على الارض ، وكذلك الرسالة التي حملها معه من القبر . انني لا املك الفرصة لانجاز كل هذا الآن . ان مرضي شديد الوطأة . ولم اقم باي عمل منذ مدة طويلة رغم وجود الكثير من الكتابة التي تحتاج الى انجاز . انني عاجز عن أن اثير اي اهتمام بها في نفسي » .

ولم تحاول الجامعة اخراج أي من « فترة غريبة » او «ضحك

لعازر » رغم ان اقتراحات المؤلف كانت قد اتخذت طريقها الى مخرج المسرح . وفي جزء آخر من الرسالة التي اقتطفت منها تواً يقول اونيل انه اذا ما ارادت جماعة من غير المحترفين ان تحاول العمل في « لعازر » فان تلك الجماعة ستحظى ببركته . « اعتقد بان ما عليهم محاولته هو نفس هـــذا النوع من العمل . انه عمل شاق لكنه ، فنياً ، عمل خلاق . قد أطلعهم على تصوري العام لما يجب ان يقوموا به، ولهم بعد ذلك ان ينجزوه أو لا ينجزوه. كذلك فانهم كانوا سيعملون في شيء بكر من الناحية العملية ؛ شيء لم يشهده شارع برودواي من قبـــل وهو نوع من العمل كان على مسرحهم ان يناصره ويذود عنه ؛ انه مسرحية امريكية تدور حول الروح ، مسرحية كان يجب ان تضطلع بحمل رسالة في هذه الايام حيث الموت ومعنى الحياة او لا معناها قريبـان منا اشد القرب . وهناك ايضاً الكثير من الجريمة والجنون وواقعيـــة موت طيباريوس وكاليغولا في الهتلرية ـ هناك الكثير جداً ! »

وفي اذار (مارس) من عام ١٩٤٦ انفقت قسماً من بعـــد ظهر أحد الايام مع اونيل في فندقه في نيويورك . ولقد اهتززت لرؤية محياه بعد ان رأيته لاول مرة منذ أكثر من عشرة اعوام . لقد كان نحيفـــاً الى حد يبعث الالم وكان منكمشاً وكان اهتزاز يديه ملحوظاً الى درجة انه كان يعاني بعض الصعوبة عند اشعاله سيجارته . وقـــال لي بانه لم يعد قادراً على الكتابة بقلم او على استعمال آلة كاتبة وكان في ذلك الوقت يحاول أن يتعلم كيفيـــة

استعمال بعض انواع « السماعات » الخاصـــة . وكانت الكلمات تخرج من بين شفتيه ببطء وتعثر . وكــان واضحاً ان هذا لم يكن نتيجة للعصبية وحدها [1] . حقــاً انه كان قد اخبرني في رسائله عن هجمات المرض القويـــة الطويلة لكن نفسي لم تكن مهيأة رغم ذلك لرؤية رجـــل يبدو وكأنه يجب ان يكون في المستشفى . ثم عـادت اليه حيويته ، وطوال ان استمر الحديث بيننا بدأت انسى انطباعي الاول عن محياه ؛ وبينما كانت يداه ما تزالان ترتجفان اتخذت جمله شكلاً معينــاً وعاد اونيـل الذي اتذكره جالساً أمــامي مرة اخرى . وتكلم في صميم الموضوع بوضوح تام وبمزاج رقيق وبجلال وبانعدام كامل للشعور بالذات. وبدا اهتمامه بالعالم من حوله اعمق واوسع مما كــان عليه من قبل ؛ وقد كان اقل اهتماماً بمسرحياته مما كنت اتوقع ان يكون رغم انه عرف بان من مهمتي ان استمـع اليه يتحدث عن تلك المسرحيات. لقد لمست في حديثه من وجهة نظر اجتماعية متسامحة نحو الحياة التي كانت ، الى حد ما ، على خلاف مع افكاره كما بدت في مسرحياته ؛ لمست تحولاً وحب استطلاع واهتمامــاً بالمسائل المادية ؛ لمست اهتماماً بالكتب والناس والمسرح والسياسة

---

١ هــذا هو مرض باركنسون فيما ذكروا ؛ ومن المحتمــل ان يكون التشخيص صحيحــاً . انه مرض ، بين أمور اخرى ، « يؤثر على استعمال العضلات حيث يسبب رعشة وضعفــاً ، لكنه لا يؤثر على وظــائف المراكز العقلية العليا » . هــذا تقرير مبسط للناس العاديين زودني به حجة كبير في شئون الطب .

لم الاحظه في حديثي معه في العشرينات من هذا القرن والثلاثينات منه . وقد اعدت الى ذاكرته بأنني حثثته لعدة اعوام ، كما فعل غيري ، على ان يعيد اقامة صلته بالمسرح من اجله هو ومن اجل المسرح : نحن في حاجة اليه ومن المحتمل انه هو ايضاً في حاجة الينا . وقد بدا اقل معارضة لان يكون جزءاً من المسرح العملي خلافاً لما اكثر من ترديده وتكراره وكتابته ؛ ولم يشكُ من الاختلاط وانتقاء الممثلين والالتقاء بالغرباء بالضرورة . وقد ظننت بانني قادر على ان المس فيه اثارة وسروراً ولو قليلاً لمشروع انتقاء الادوار وتوزيعها عليهم في مسرحيته الجديدة ولحضور البروفات باستمرار . وحتى عندما اخبرني بانه لم يكتب لأكثر من عامين لم يبدُ مهتماً كثيراً . وبدأت اشعر بانه كان يمتع نفسه تقريباً .

ثم تطرقنا الى موضوعات عدة ـ منها السينما وجهاز الراديو والموسيقى ؛ وبصورة خاصة موضوع الاقبال على مسرحيات اونيل في الاقطار الاجنبية . ثم عرض عليّ آخر عدد من مسرحياته المترجمة المرسلة اليه من اوروبا : مجموعة كاملة لمسرحياته من البرتغال مجلدة بجلد ؛ واجزاء مجلدة بالورق من رومانيا واليونان وروسيا . واخبرني ، بانقباض ملحوظ في ملامحه ، عن منع مسرحية « ايام بلا نهاية » في روسيا وقال بان اسمه وضع في القائمة السوداء في ذلك البلد ـ لانهم ظنوا ، قطعاً ، بان اونيل تحول الى مدافع عن الكاثوليكية . ثم تكلم عن «بائع الثلج آت» .

وبسط أمامي مجموعة من البروفات الطباعية وقال انه يظن بانني سأحب المسرحيـــة . « ان مجرد العنف البدني أي مجرد الكبر والضخامة أمر غير هام . وسترى بان مسرحية «بائع الثلج آت » بسيطة للغاية : مجموعة واحدة ؛ لقد راعيت الوحدات بالتأكيد تماماً ، وكذلك رسم الشخصيات لكنها تخلو من الحبكـة بالمعنى المألوف ؛ لم اكن بحاجة الى حبكة : ان في الناس كفاية » .

« حسناً ! امـــا عن السلسلة الكبيرة فقد قمت بالكثير من التغييرات في الخطة . لقـــد اتلفت مسرحيتين . انني ارغب في العيش الى سن السبعين لـــكي اضيف بعض الامور الاخرى الى السلسلة كما خططت لها » .

وقال بان مسرحية « لمسة الشاعر » التي كانت ستنتجهـــا النقابة في الموسم القادم كان يجب ان تكون العنوان الخامس في السلسلة ؛ لكنه قرر فصلهـا ليتم اخراجها بمفردها او على الاقل كواحدة من مجموعة مسرحيات مرتبطـة ارتباطـــاً غير محكم ـ وكان مقرراً لمسرحيـــة « بائع الثلج آت » ان تكون الاولى فيها ومسرحية « قمر لابن الحرام » [1] الثانية .

وفي الشارع الخامس ، على بعـد قطاعين من البيوت ، كان ايرلنديو نيويورك في احتفال استعراضي : لقد كان يوم القديس باتريك . وقد دهشت لعدم وجود ذلك الرجل المدعو اونيل مشتركـاً في العرض . مرة اخرى وضحت التكشيرة العريضة ؛

---

١ A Moon for the Misbegotten

ولما ودعته لم اكن اتصور بان هـذا المنعزل ، هـذا الخجول الباحث عن الحقيقـة والجمال ، هذا الذي يقاسي من امراض البدن ، سيكون فعلاً ، يوماً ما موجوداً على جانب الشارع على الاقل ان لم يكن في موكب السائرين في العرض مشاهداً، مجهولا، لذلك المشهد الامريكي الجليل .

وفي اوائل ايلول (سبتمبر) من عام ١٩٤٦ اجرى اونيـل مقابلة مـع رجال الصحافة . وقد تمت هذه المقابلة في مكاتب نقابة المسرح . ولسبب ما ، لم يتضح لي ، كان مقابلوه محررين في الصحف ، ولم يحضر إلا اثنان من النقاد احدهما روزاموند جيلدر مندوبة « فنون المسرح » . كذلك ، ظاهرياً ، لم يكتب أي تقرير اختزالي ومـع ذلك فلم اجد سجلاً تاماً في أي من قصص الصحف . وحسب رواية جون س. ويلسون (المحرر في ب.م ٣ ايلول) كان اونيل يبدو « شاحب اللون لكنه قاتمه ، وكان شعره الداكن قـد تحول الى بياض فوق الصدغين ... وكانت يداه ترتعشان بعصبية » . وقد ارادت الآنسة جيلدر ان تبدأ الامور فقالت قولاً عاد بأونيل الى الذكريات . ولم يمض وقت طويـل حتى بدأ يتكلم عن « القصد من سلسلة مسرحياته التسعة » .

ثم وضح الكاتب افكاره بما يلي :

« انني متمسك بأن الولايات المتحدة ، بـدلاً من ان تكون اكثر البلاد نجاحـاً في العالم ، اشد البلدان اخفاقاً ... لانها

اعطيت كل شيء اكثر مما اعطي أي بلد في العالم . ورغم نموها السريع الذي تنموه لم ترسخ لنفسها جذوراً حقيقية . ان فكرتها الرئيسية هي تلك اللعبة التي لا تنتهي والتي تحاول بها ان تستولي على روح المرء بامتلاكها اشياء اخرى خارج روحه ايضاً . ان امريكا هي المثل الرئيسي على هـذا لانه حدث بسرعة واعتماداً على مصادر وفيرة ، وقد ورد هذا في الانجيل في صورة افضل . اننا الممثل الاكبر لهذا القول الانجيلي : « ماذا يفيد الانسان لو انه امتلك العالم كله وخسر روحه ؟ » لقد امتلكنا الشيء الكثير وكان ممكناً ان نسير في أي الاتجاهين ... واذا كان الجنس البشري غبياً لعيناً بهذا الشكل حتى انه ، خلال ألفي عام ، لم يملك العقل الكافي ليدرك سر السعادة الذي تتضمنه جملة واحدة يستطيع فهمها والاستفادة منها أي صبي تظنه في بداية عهده بالدراسة ، اذن فقد آن الاوان لان نلقي به في اقرب حفرة ونترك للنمل فرصة يغتنمها . وتلك الجملة البسيطة هي : ماذا يفيد الانسان » .

(وقد قال لي اونيل ، بعد بضعة اسابيع ، بان هذه الفلسفة نفسها يمكن لنا ان نجدها عند بوذا ولاوتسي وعند محمد ايضاً .)

ولما سئل عن خططه للمستقبل اجاب : « آمل ان اعود الى الكتابة باسرع وقت ممكن ، لكن الحرب القت بي بعيداً تماماً عنها وان عليّ ان اعود اليها مرة اخرى . ان عليّ ان اعود الى معنى ذي قيمة . وفي الحقيقة ، فانه قد يكون عليّ ان اتظاهر » .

وتقول الآنسة جيلدر في اذاعة لها ، حول مراجعــة لـ « بائع الثلج آت » (٥ ايلول) بان اونيل في نفس المقابلة قال : «سألني شاب كيف يمكن له ان يكون كاتبـاً مسرحياً ؟ » فنظر اونيل الى الشاب وتأمله لحظات ثم قال ، بعد ذلك ، بهدوء تام : « خذ قليلاً من الاخشاب والخيش والمسامير وبعض الاشياء الاخرى . ابنِ لنفسك مسرحاً ثم أنره وتعلم عنه . وعندما تكون قد فعلت هــذا يمكن لك ان تتعلم كيف تكتب مسرحية ـ أي اذا كنت تستطيع ذلك ! »

ليست هذه ، كما اعتبرها انا ، ملاحظة من نوع الثرثرة . انه لمن الضروري ان نضيف بأن الكاتب المسرحي المجرب كان هنا ينصح مبتدئاً بأن يتذكر بانه ينبغي عليه ان يعرض ما يشاء وان يقول ما يشاء عن طريق مصطلحات المسرح الطبيعي .

ثم سئل اونيل عن مسرحيته الجديــدة « بائع الثلج آت » . وسيجد القارىء اجابته في الصفحات القادمة .

بائـع الثلج آت

يقول مارك بارون ، وهو واحـد من بين الصحفيين الذين حضروا مقابلة اونيل ، بان الكاتب قال عن مسرحية « بائع الثلج آت » : « انها جزء من سلسلة متشابكة من المسرحيات ، رغم ان كل مسرحية منها تامة بذاتها . اما الثانية في هذه السلسلة [بعد مسرحية «بائع الثلج آت»] فهي « قمر لابن الحرام » ، والثالثة :

« لمسة الشاعر » والرابعة « رحلة نهار طويل في الليل » . » ثم اضاف بأن مسرحية « بائع الثلج آت » كانت كتبت عام ١٩٣٩ ومسرحية « قمر لابن الحرام » في عام ١٩٤٣ . واليوم [شباط من عام ١٩٤٧] تخطط نقابة المسرح لانتاج المسرحية الاخيرة خلال الموسم المسرحي الجاري ؛ ثم تود النقابة ان تتبعها بمسرحية « لمسة الشاعر » . وبخصوص مسرحيــة « رحلة نهار طويل في الليل » يقول جورج جين ناثان (في مقالة له منشورة في الاميركان ميركوري بتاريخ تشرين الاول ـ اكتوبر عام ١٩٤٦) بان اونيل لن يسمح بانتاجها قبل مرور بعض الوقت ، « لاسباب لم اتبينها حتى الآن» . وقال الكاتب في المقابلة الصحفية بان هذه المسرحية لن تعرض إلا بعد خمسة وعشرين عاماً من وفاته . « انها قصــة حقيقية . . . وقد وقعت احداثها في عام ١٩١٢ ايضاً . وان فيها شخصية واحدة لم تزل على قيد الحياة » . ولما سئل عما اذا كان هو واحداً من بين شخصيات المسرحية ، اجاب « لن اقول أية كلمة عنها » .

وقد انتجت نقابة المسرح مسرحية « بائع الثلج آت » على مسرح مارتن بيك . وافتتح عرضها في ٩ تشرين الاول (اكتوبر) من عام ١٩٤٦ . وقـد كانت مناسبة جليلة ان يعود اونيل الى المسرح بعد صمت دام اثني عشر عاماً . وكانت المسرحية طويلة وقد رفعت الستارة في الساعة الخامسة وكانت هناك فترة للعشاء.

وبعد بضعة اسابيع مثلت المسرحيـــة دون ان يكون فيها تلك الفترة . وفي الوقت الذي تكتب فيه هذه السطور يبدو الجمهور ، بوضوح ، بأنه سيعضد المسرحية لوقت طويل .

ان منظر مسرحية « بائع الثلج آت » هو غرفة خلفية وقسم من صالة بار هاري هوبس . امـــا الزمن فهو عام ١٩١٢ . والمكان عبـــارة عن حانة قذرة يرتادها جماعة من الناس ذوي العجـائز الكبيرة ، اناثاً وذكوراً ، معظمهم من التعساء اليائسين الذين يجدون في الشراب ، الذي يزودهم به صاحب الحانـــة بسخاء ، هروباً من واقعيـــة لم يعد لهم مكان فيها . هنا نجد نفوساً محطمـــة كانت تبحث عمرهـا عن النجـــاح والشرف والمجد ـ وهم قائد في حرب البوير ، وكابتن بريطـــاني ، وفوضوي صحا من اوهامه ، وخريج كلية الحقوق في هارفارد، ومقـــامر زنجي ، ورجل سيرك ، وعمال حانة ، ومتسكعون ، وشاب يخون امه والقضية السياسية التي كانت بمثابة حياتها . كل من هؤلاء المرضى يحاول ، في لحظات صفائه ، ان يشرح نفسه وان يعلل اخفاقه او ينكره وكل منهم مرغم ، في النهاية ، على نسيانه او تجاهله . وكل منهم ، ايضـــاً ، يحاول ان يعين نفسه بخلق نوع من الوهم أي نوع من الأحلام المخمورة . وعندمـــا تفتتح المسرحية يكون هؤلاء جميعاً في انتظار قلق لوصول هيكي وهو صديق قديم لهم جميعـــاً ، بائع يعودهم بين الحين والآخر ليقيم لهم حفلة . ويحضر هيكي في موعـــده دون اخلال ويمدهم

بالتسلية المفرطة ؛ ويعدهم ايضاً بمحاضرة طويلة عن مساوىء الاحلام، وهذا ما لم يتوقعوه او يطلبوه منه. لقد توقف هو نفسه عن الشراب ، وهو يدعي بانه واجه الحقيقة أخيراً ؛ وانهم ان شاءوا ان يفوزوا بالسعادة فليس امامهم سوى تلك الطريق. وهو يقنع كل واحد من رفاقه بأن يبدأ « حياة جديدة فيها القناعة والطمأنينة حيث لا تستطيع الاحلام ان تزعج المرء بعد » . وبايجاده خلاصاً لنفسه ، حسب تصوره ، فانه لن يخلد الى الراحة ما لم يبعه للآخرين . ان عليهم ان يخلصوا انفسهم من « الذنب اللعين الذي يجعل المرء يكذب على نفسه بايهامها انها شيء ما وهي ليست ذلك الشيء في الحقيقة » . ان هناك شيئاً في بلاغة هيكي يفرض على كل تعس آسف ان يصحو صحواً يصون به نفسه ، ثم يبدأ اليوم في عمل ما ظلّ منذ سنين يؤجله الى الغد . لكن كل واحد منهم كان يعود الى الصالة ، تعساً ، مستفيقاً من وهمه ، مواجهاً حقيقة صعبة . والحلّ الذي اوجده هيكي لا يجدي نفعاً حيث انه ، بدلاً من ان يجلب الطمأنينة والسعادة الى نفوس اصدقائه ، اخذ يغمس كلاً من ضحاياه الى درجة اعمق في بئر تعاسته . لكن هيكي لم ييأس ؛ سيخبر اصدقاءه كيف وجد الضياء ثم يقص عليهم قصة حياته ويريهم كيف دخل النور الى نفسه . إلا انه يعلن عن اشياء اكثر مما كان يقصد اعلانه ، ويكشف عن اعماق لم يفهمها هو نفسه ، فيرى اصدقاؤه بانه هو الآخر فريسة لأحلامه. انه ، وهو

الذي وجد السعادة في حب زوجته ، قتلها لينقذها من نفسه .
ثم يعترف : « في الليلة الماضية كدت أجن وانا أحـاول ان اجد لها طريقـاً ما » . لكنه لم تكن هناك الا طريق واحدة « لذلك قتلتها ... لقد رأيت بأن هذه الطريقة هي الوحيدة الممكنة التي عرفتها دائماً ، والتي تقدر على توفير الطمأنينة لها وتحررهـا من تعاستها في حبي » . وبمزيد من الخوف ولرعبه مما قد كشفه عن نفسه واخرجـه من عميق اغواره ، ينكر لوهلة مـا كان فرغ من الاعتراف به لتوه : « انتم تعلمون بانني لا بـد وان اكون معتوهاً ... ؟ »

لكن لا مخرج. ويسأل هوب «من ذا الذي يهتم بحق الجحيم؟» وعندما يأخـذ البوليس هيكي يتقبل هوب بشغف التفسير الذي يرى في كل مـا افضى به هيكي لهم ، وفي محاولته ان يصلحهم شيئاً اتخذ شكلاً في عقل امرىء مجنون . ثم يأخذ هؤلاء التائهون بالشرب ثانية مكتشفين في البداية بان لا تأثير للويسكي عليهم ، لكن عندما تأخذ افكار هيكي « المجنونة » بالتراجع الى المؤخرة يبدأ الشراب بممارسة سحره الغلاّب . لقد فعل هيكي مـا كان عليه ان يفعـل ، ويعود التعساء الذين كان يظن انه يعينهم الى احلامهم : لقد عادوا جميعـاً باستثناء الفوضوي والشاب الذي غدر بأمه . ولم يبق لهما سوى التدمير الذاتي ، بل التدمير الذاتي السريع وهو اكثر عنفـاً وفجائية بقليل من الموت الذي ينتظر الآخرين .

ان هناك عـــدة طرق لرواية قصـــة هذه المسرحية ؛ هناك تفسيرات متنوعة يمكن لنا ان نقرأها فيها او نحملها اياها تحميلا . كذلك هناك افكار فلسفية يمكن لنا ان نستخلصها ، او قـــد استخلصناها منهـــا فعلاً . لقد قدمت ملاحظات النقاد حول الانتاج الاول عـــدداً كبيراً من التفسيرات والتأويلات لمعنى المسرحية؛ وقد بينت المقالات الخاصة التي كتبت عنها اختلافات مدهشة في الرأي حول « اهميتها » او افتقارها الى الاهمية . وقد قيل الشيء الكثير عن فكرة « بائع الثلج » الرمزية وعن تصميم الكاتب على ان يعظ موعظة . والحقيقة هي ان اونيل ـ حسب اعتقادي ـ أدّى اشياء كثيرة في مسرحيته : لقد وعظ ، وتفكر في مصير الانسان وفي آماله وافكاره الزائفـــة بصورة مباشرة ومكشوفة ؛ وهو لم يتردد في ان يترك شخصياته الرئيسية تتفوه بأفكار ، كان ممكنـــاً ان تعرض بتأثير اكثر ، في شكل درامي خالص ليس غير لا بكلام او جمل معقدة بكثير من الجهد ؛ وقد وضع تحت تصرفه حقائق نفسية وعلمية ومعتقدات كثيراً مـــا كانت تقف او تعرقـــل طريق الجو المسرحي الذي كان يحاول تكوينه وكانت كل هذه الحقائق والمعتقدات تضطرنا الى التفكير ، وفي بعض الاحيان تربكنـــا . وأنا لا اظن انه من الضروري للكاتب ان يتتبع كل فكرة تتولد عنده مع سياق المسرحية حتى يصل بها الى نتيجتها المنطقية وليس من الضروري ايضاً ان يحلل معناها . ولا اظن ان اونيل يقصد ان يجعل جمهوره ينسق كل

القطع التي تكون كلاً دراماتيكياً اذا هي جمعت معاً . ان اونيل، قبـــل اي شيء آخر ، رجل مسرح ، وهمه الرئيسي ان يبتكر مسرحيـــة تثير الجمهور من خلال مـا فيها من عواطف وتجعله يفكر ، عرضاً فقط ان كان له ان يفكر ، ان المسرحية العظيمة نادراً ما تضطرنا الى تفسير مشكلة عقلية ، وان كل ما نحصل عليه منها هو معنى ثابت لحقيقة اساسية أي منظر لانسان في صراع مع الحياة. ونحن نستطيع، وغالباً ما نفعل ، ان نستخلص استنتاجاتنا مما نرى ومـا نسمع لكن هذه الاستنتاجات لن تكون ابداً غير واضحة في ذاتها او صعبة التشكل والتصور . واذا اختصرت هذه الاستنتاجات ، فلم يبق إلا جوهرهـــا ، فانها تكون في الغالب تعميات بسيطة اذا صيغت في عبارات بدت وكانها لا تستحق ان تصاغ، مثال ذلك: « حقاً ، ذلك ما يحدث لانسان » ؛ ومثل « يسلم الانسان نفسه الى الكآبة حين يظن بانه يستطيع ان يستعبد اخوته بني الانسان » .

كتب جون تشابمان في الديلي نيوز النيويوركيـــة (في ١٠ تشرين الاول ـ اكتوبر ـ من عام ١٩٤٦) ، وهو واحد من بين الذين حضروا المقابلة وقد خصص كل جهده للقيـام بعمل بسيط هو مراقبة « بائع الثلج آت » كعرض لا كالقاء جليـل . فقـــال فيما كتبه : « تكون لدي شعور ... بأن بعض جيراني لدى ... عرض المسرحيـة لأول مرة كانوا يشغلون انفسهم في التفتيش عن الرمزية ، عاكفين بشدة على استخراج معان خفية ،

وهم شديدو الخشية من ان يخطئوا فهم رسالة الكـاتب فيتهموا بالغباء حتى لم يبق لديهم الا القليل من الوقت لعمل ابسط الاشياء وهو الشيء الوحيد الذي ينتظر من الجمهور ان يقوم به ـ وهو ان يجلس على مقعد مريح ويشهد مسرحية» . وقد كتب هذا الناقد نفسه في(٢٠ كانون الاول ـ ديسمبر)مقالاً آخر للصحيفة نفسها يقول فيه : « انني استطيع ان أقول فقط بانها لدى سماعي الاول لهـــا ملكت عليّ انتباهي طوال الوقت ولم يمر فيها أي شيء لم استطبه واستمتع به » . ورغم ان المستر تشابمان يحاول ان يقول بعض الكلمات الحكيمة للغاية عن افكاره التي اثارتها المسرحيـة ممثلة ، فقد اوضح بان افكاره الفلسفية نتجت عن رؤيته للمنظر الذي رآه ، ولم تكن الشيء الذي جعـل من المسرحية متعـــة للنـــاظر .

ومن ناحية اخرى ، لا يوجد بالتأكيد اي سبب يمنـــع من قراءة معانٍ في المسرحية ، مقصودة جاءت ام غير مقصودة . والملاحظـــة التي اود ابداءها هي انه لا توجد حاجـة لقاعدة سحرية لتمكنك من فهم مـــا يتحدث عنه اونيل . واذا كانت هناك مسرحيـة تحتاج الى مثل هذا الشرح فربما لم تكن جديرة بأن نراهـــا . لكنك ، اذا كنت تسمح لنفسك بالاستمتـاع بـ « بائع الثلج آت » كمسرحيـة لا كعمل فلسفي سيكولوجي ، تستطيع في نفس الوقت (او فيما بعـــد) ان تصل بها نفسك

ومشكلاتك الخاصة فتحصل منها على بعض العناصر الاضافية . واذا كـــان الامر كذلك فذلك خير وأبقى . مثـــلاً : كانت روزاموند جيلدر ، وقـــد كتبت في عدد كانون الثاني (يناير) عام ١٩٤٦ من مجلة « الفنون المسرحية » ، قادرة ــ فيما اعتقد ــ ، وقد استمتعت بالمسرحية معروضة، على ان تلخص افكار الكاتب بوضوح وبدقة ، أكثر من اي ناقد آخر من بين زملائها النقاد . كتبت تقول : « ... اننــا من خلال هيكي ، الذي عرف الحب الذي يتجاوز الفهم ثم نبــــذه ، نستطيع فهم المعنى الكبير الذي قصد اليه اونيـــل . ان الانسان وهو أعمى مجنون مضلل يطارده الموت انما يعيش بالاكاذيب . يقول لاري في مستهل المسرحية : « ان اكذوبة الحلم هي التي تعطي الحيـــاة لكل الحقيرين المجانين منا سواء اكانوا سكارى ام صاحين » . الا ان هناك حقيقـــة اخرى غير حقيقة الكحول او النظريات السياسية الباليـة او علم النفس او الفلسفة او حتى حقيقة « مواجهة الحقيقة » التي يبشر بها هيكي . ان اكبر الاوهام هو ان تعتقد بان زوال الوهم ــ أي عمليات الفكر المستقلة ــ قادر على حل معضلة الانسان . ان هناك قوة ، كالحب الذي تحمله زوجة هيكي لزوجها ، مصنوعـــة من الفهم والعفو . فيجد الانسان مثل هذا الحب غير محتمل . يقول هيكي موضحاً : « لم استطع ان اغفر لها غفرانها لي . لقـد الزمت نفسي بكرهها لانها جعلتني اكره نفسي كثيراً » . ان هناك حـــداً للذنب الذي تستشعره وللعفو والرحمـــة اللذين يمكنك ان تحظى

بهما . وهكـــذا ينكر الانسان حباً كهذا ويحطمه ويكفر به في النهايـــة فقط ليجد بأن هذا نفسه سيلاقي مغفرة . ان مواطني عـالم هيكي ومواطني عالمنـا الكبير يجدون جواباً بسيطـــاً لما أذاعه هيكي في النهاية ؛ الرجل مجنون ! ورغم أن هـــاملت على النقيض من هـذا فانه ليس في الارض ولا في السماء شيء اكثر من الذي يمكن ان تحيط به أي فلسفة دارجـــة مألوفة . افتح الزجاجة ، واشرب . ما بالك بحق جهنم ! حياتنا لعبة جيدة يا اخي فلماذا تنزعج ؟ »

وهذه طريقة اخرى في النظر الى المشكلة . وهي طريقـــة صالحـــة . وبهذه المناسبة أقول : ان النقاط التي اثارتها الآنسة جيلدر توحي لنا ، كيف ان اونيل الذي حاول ان يقول الكثير باسلوب حرفي ، في « ايام بلا نهاية » ، كان ما يزال منهمكاً في أن يضـع المشكلة المحيرة حول الانسان ومصيره في نطاق نظامه الفكري وضعاً غير قلق . وتعود افكارنا الى «الدينامو» المسرحية التي ارتنا الانسان يعبد العلم ملتمساً منه جواباً عن حاجته الظامئة أبداً الى اليقين. لكنني لا ارى سبباً، في هذا المقام، يدعو لأن احاول ان اتتبع نمو هـذه الفكرة او تلك في المسرحيات التي فرغنا من مناقشتها في دراستنا ، كما حاول كثيرون من « المفتونين » باونيل ان يفعلوا . لست مطمئناً الى الفائدة الجوهرية في هذه الافكار ؛ امـــا فائدتها كوسائل تؤدي الى غاية ــ و « الغاية » هنـــا تعني المسرحيات كما تبدو على مسرحنا ــ فانها محققة لا ريب فيها .

في منتصف العمر

لقد تجاوز يوجين اونيل الثامنة والخمسين قليلاً . انفق منها في كتابة المسرحيات اكثر من ثلاثين عاماً من غير انقطاع تقريباً ؛ ورغم اعتلال صحته فهو ينفق وقتاً في عمله كل عام اكثر مما يفعل أي كاتب مسرحية حي . وقد ملك اليوم زمام المشكلات التكنيكية في صنعته باكثر مما كان يملكها في أي وقت مضى ؛ ان « بائع الثلج آت » و « قمر لابن الحرام » ، وهما المسرحيتان الوحيدتان من مسرحياته في الفترة الاخيرة اللتان رأيتهما ، تريانا ، الى درجة ملحوظة ، مهارة الكاتب في خلق دراما سليمة تستطيع ان تستحوذ على اهتمام جمهور النظارة ؛ ان حواره في هذين العملين الادبيين اكثر اتقاناً ، واقل « تنميقاً » ، وهو في جميع الحالات اكثر اقناعاً مما هو عليه في أي مسرحية اخرى مع امكان استثناء مسرحية « الحداد يليق باليكترا » .

ان حديثي معه في آذار (مارس) تركني اشعر بانه لم يفقد اهتمامه بالتخطيط لأعمال جديدة رغم انه احجم عن الكتابة منذ ما لا يقل عن عامين . بل على العكس من ذلك حسب اعتقادي اذ كان عقله اكثر فعالية وكان حبه لاستطلاع العالم اكثر حدة وكان اهتمامه بالناس وبشؤونهم ملحوظاً بشكل واضح . وقد كتب احد مقابليه ملاحظاً في ايار (مايو) يقول «انه كان يذهب لمشاهدة الملاكمة ولعبة البيسبول » .

لم يبد لي اونيل مخاوف حول البروفات القادمة لمسرحية « بائع الثلج آت » ؛ وانا اعتقد بانه كان مأخوذاً بعض الشيء بالقلق على ما يمكن ان يتم بشأنهـا ؛ ولدى مناقشة مشكلات الادوار ابدى معرفة كبيرة عن الممثلين تعد مدهشة من انسان لا يذهب الى المسرح إلا لماماً ولم يقترب من شارع برودواي منذ سنين عدة .

هناك قطعة مسلية وهامة في مقالة س. ج. وولف : « يوجين اونيل يعود بعد غياب اثني عشر عاماً » وقد نشرت في التايمز النيويوركية ١٥ ايلول (سبتمبر) من عام ١٩٤٦ ، وفيها يشرح اونيل بالتفصيـل شعوره تجاه الممثلين في مسرحياته فيقول انه باستثناء تشارلس جيلن في « الامبراطور جونز » لم يستطع أي ممثل ان ينقل « كل صورة لشخصية كانت في فكري ... وانا لا اقول بان بعض الممثلين والممثلات ممن فسروا مسرحيـاتي لم يضيفوا اليها شيئاً مـا . لكن ، « القرد في عين أمه غزال » . وهكذا يحس المؤلف نحو ابنائه على المسرح . لهذا السبب احرص دائماً على حضور البروفات التي تجري لمسرحياتي . وبينما لا انوي ان اغير شخصيات الفنـانين الممثلين لمسرحياتي ، فاني احرص على ان اوضح لهم مـا كان يـدور في خلدي عندمـا كتبت المسرحية » .

وذهبت لرؤيته مرة اخرى بعد افتتاح عرض « بائع الثلج آت » في نيويورك . وكان ذلك في حوالي منتصف شهر تشرين الثاني (نوفمبر) . كان اونيل وزوجته يجلسان براحـة في جناح

الشقة التي ظل يسكنها ادوارد شيلدون عدة سنوات ـ وهي شقة على السطوح ـ وكان المكان حسن التأثيث مليئاً بكتب اونيل وبمسجلات الفونوغراف وكان يبدو وكأنه منزل استقرار. وحياني اونيل عند الباب ومكنني من رؤية أرجاء المكان ولم يكن هو ذلك الرجل المعتل الذي رأيته في آذار (مارس) الماضي ؛ لقد بدا اصح عافية وتكلم بانسياب اكثر وكان يستمع الى حديثي في صبر عن المسرحيات الجديدة ، وعن الراديو ، وعن الصور المتحركة وعن تكاليف المعيشة المرتفعة ؛ بل لقد تبادلنا الرأي حول تربية اطفالنا . لا بل تكلمنا ، فعلاً ، عن امور في غير اوانها ، وتكلم هو الى مدى معين عن مسرحية « بائع الثلج آت » وكيف اهتدى الى ممثل شاب ذكي مهمل حفظ احد الادوار الرئيسية ؛ وكيف اضطر الى تغيير العمل في نهاية المسرحية بسبب قلة من يستطيعون الغناء وكيف انه قام بعملية حذف في الحوار .

عندما ذكرت المقابلة الصحفية العامة قلت انه تكون لدي انطباع بان اونيل لم يبالِ بتلك المحنة فابتسم في رضى . طبعاً لم يسجل الصحفيون كل ما قاله بالتمام ، لكنه لم يكن يتوقع ذلك منهم حينئذ .

ووصف لي فيما يتعلق بمسرحياته الجديدة ، كيف انه تخلص ، جديثاً ، من فصل في مسرحية « لمسة الشاعر » وكتب مكانه فصلاً آخر . ولم تكن المسودة منظمة حتى حينئذ ولم تكن لديه نسخة ليريني اياها في ذلك الوقت . لكنني ان شئت قراءة « قمر

لابن الحرام » فالأمر ايسر لوجود المسرحية جاهزة عملياً للتجربة. ورغم ذلك فقد كان عليه ان يقوم بعمل واحد هو ان يجري تغييرات طفيفة في واحد من الادوار الرئيسية . « انه رجل شاب (تحدث المسرحية عام ١٩١٢) ، وهو ابن لممثل شهير . وقد يظن الناس بانني هو ، والأمر ليس كذلك » .

نظرت الى بعض الكتب المرصوصة على الجدران في غرفة الجلوس ، واستغربت ان كان هناك العديد من الكتب عن روبسبيير . مجموعة من عشرة كتب او اثني عشر . فقال « لقد قرأت الكثير عنه باللغة الانجليزية ــ فأنا لا اقرأ الفرنسية بسهولة. روبسبيير يوجز كل شيء: في البداية، المثالي وهو الرجل المستقيم؛ يحصل على السلطة ويستعملها . ويسيء استعمالها . تلك هي المأساة . هذا هو النموذج الكامل كما ترى » .

ــ « هل انت بسبيل كتابة مسرحية عنه ؟ »

ــ « حسناً ، لقد فكرت في هذا فترة من الزمن » .

ولم أتابع التسآل . لعله سيكتب بعد ان ينتهي من « السلسلة » الكبيرة وبعد ان يكون قد بلغ السبعين من العمر . وليس هذا هو ما قاله لكنني لن ادهش اذا ما فعل ذلك .

قمر لابن الحرام

وقرأت النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة في اليوم التالي .

انها ، كما وصفها لي اونيل ، مسرحية سهلة تبدأ على شكل ملهاة من نوع الهزلية وتنتهي كمأساة . لكن المأساة ليست الكلمة الملائمة لان واحدة من الشخصيتين الرئيسيتين تخرج من تجربتها بادراك عالٍ للاكمال الروحي . ان هناك تسامياً في مسرحية الحب هذه وشعوراً بالفرح لا يمكن اخفاؤه ؛ انها حية ومحركة وصيغتها الغنائية شيء ايجابي . ولم تنتج المسرحية حتى اليوم . ولست املك حقاً في تلخيص حبكتها سوى ان اقول انها تدور حول فتاة ايرلندية مزارعة ضخمة وشبقة لا تملك شيئاً من شراك الجمال التقليدي الصريح ؛ ورجل جذاب لكنه مشتت وبلا غرور او وهم . والاثنان يتحابان ويفترقان بعد ذلك بوقت قصير .

وقد اعلنت نقابة المسرح انها عازمة على أن تنتج المسرحية وانها ستعرض في نيويورك في اواخر خريف عام ١٩٤٦ . لكن مشكلات حول الادوار كانت تعترض الامر وكان آخر تقرير لاونيل حول هذه المسألة يقول بانهم لن يتمكنوا من ايجاد مخرج ناجح : اذ ان المخرجين الذين وقع عليهم الاختيار متعاقدون مع هوليود .

وسألته في اليوم التالي لماذا لم يخرج المسرحية بنفسه فأجاب : « المشكلة هي انني استطيع ان اقول للممثلين ما عليهم ان يفعلوا لكنهم لا يفعلون ما اقول » .

في عام ١٩٣٦ اضفت عدداً قليلاً من الصفحات الى كتابي تحت عنوان اخترته دون تدقيق وهو « المستقبل » . ومن بين

الاشياء التي قلتها انه لا حد لطموحه كما يبدو واقتطفت بعض مـا قاله لي عن خططه قبل بضعة اعوام . قال : « ان أكثر الاحداث دراماتيكية في حياتي ابعـدتها كثيراً عن مسرحياتي وكذلك معظم ما رأيته يحدث لغيري من الناس . واكاد أقول اني لم أعمل قلمي في هذه المادة كلها لكنني ادخر بعضاً منهـا لشيء مخصص وهو سلسلة من المسرحيات آمل ان تتاح لي فرصة كتابتها يومـاً ما . سيكون هناك تسع مسرحيات منفصلة تمثل في تسع ليالٍ متعاقبة ؛ وستكون هذه المسرحيات جميعاً نوعـاً من السيرة الذّاتية الدراميـة لي وستكون شبيهة باسلوب « الحرب والسلام » او « جان كريستوف » . »

ومضيت لاقتطف من قولة لاونيل كتبت عام ١٩٢٢ وبدت لي ، باستثناء الجملة الاخيرة منها ، ذات جدارة كالتي كانت لها عندما قالها لأول مرة ؛ وها انا اعيد اقتباسها ثانية : « انني عازم على استخدام كل ما استطيع امتلاكه وعلى الكتابة عن كل ما هو تحت الشمس باي اسلوب يـلائم الموضوع او يمكن استحداثه لملاءمته . ولن اتأثر بأي اعتبار الا بواحد هو : هل هـذه هي الحقيقة كما اعرفهـا ـ او ، وهذا افضل ، كما احسها ؟ فاذا كانت كذلك ، ارسل طلقتك واترك الشظايا تتطاير أنّى تشاء . واذا كان الامر عكس ذلك ، فالعكس . ان هذه النبرة جريئة شجاعة ـ لكنها ليست كذلك . وهي ، ببساطـة ، تعني انني اريد ان افعل ما يدخل السرور الى نفسي وما له قيمة في نظري

ولا اهتم بعمل مـــا لا يوفر لي هذين الشرطين . . . انه لا شيء يهمني بحد ذاته الا الحياة . اما « لماذا » ومن اجل « مـاذا » فلم احاول لمسهما بعد » .

حتى قبل عام ١٩٣٦ ، بطبيعة الحال ، جرب استعمال لماذا ومن اجل ماذا وباستخدامه لهما كان يورط نفسه في الكثير من الشروح، وانا متأكد من ذلك، عندما كان الكشف والتبيان اكثر اثارة ، وفي مجمل القول اكثر اقناعاً على المسرح . ومع ذلك فهو يستمر سائراً في الطريق التي اشتقها عقله بهمـــة لا تفتر وبحب استطلاع عن الانسان عظيم . وقـد كتب كمية لا بأس بها نسيها النـاس وحسناً فعلوا ؛ لقد كتب لنا مسرحيات سخيفة وشديدة العنف ، وبعض مسرحيات عريضة الدعوى ؛ وكثيراً ما سعى ليكتب قطعاً من النثر منمقة بدلاً من كتابة حوار عامد نافـذ ؛ كان ــ وما يزال ــ صانع مسرحيات حسنة وأخرى رديئة وثالثة بين بين . لقـــد كتب بضع مسرحيات تستطيع الوقوف بين المنجزات العظيمـة للشعراء الذين خلقوا من المسرح ، في افضل صوره ، اداة مرح وسلوى . وهو باختصار ، رجل لم ترتفــع منجزاته الى مستوى اهدافه ابداً . وأي منجزات كانت كذلك؟

ان الرجل الذي تناوله هذا الكتاب حيّ قوي ؛ غير مستعد لان يعتزل المسرح او يتخلى عن عالم الانسان . وهـــذه الجمل الختامية كتبت بعد أقل من ساعتين على حديثي مع اونيل تلفونياً؛ اخبرني عما كان يعمل وعما خطط لان يعمل حول توزيع الادوار

في مسرحيته الجديدة . لكن لا بد لهـذا الكتاب من نهايـة . والنهاية ، حسبما قال اونيل قبل عدة اعوام عنـد نهاية احدى مسرحياتـه ، ليست سوى فـارزة . انني أشدّ إطمئناناً الى مستقبل هـذا الرجل اليوم مما كنت عليه قبل عشرين عاماً عندما وضعت في الطبعة الخداج الاولى من هذا الكتاب كلمة الختام .


الملاحق

First Productions of Plays

Bound East for Cardiff. Provincetown Players.[1] Wharf Theater, Provincetown, Mass., 2nd bill, summer, 1916.

Thirst. Provincetown Players. Wharf Theater, Provincetown, Mass., 4th bill, summer, 1916.

Before Breakfast. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Dec. 1, 1916.

Fog. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Jan., 1917.

The Sniper. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Feb. 16, 1917.

In the Zone. Washington Square Players. Comedy Theater, New York, Oct. 31, 1917.

The Long Voyage Home. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Nov. 2, 1917.

'Ile. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Nov. 30, 1917.

The Rope. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, April 26, 1918.

Where the Cross is Made. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Nov. 22, 1918.

The Moon of the Caribbees. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Dec. 20, 1918.

The Dreamy Kid. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Oct. 31, 1919.

Beyond the Horizon. Produced by John D. Williams, Morosco Theater, New York, Feb. 2, 1920.

Chris Christopherson. Produced by George C. Tyler. Atlantic City, March 8, 1920.

Exorcism. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, March 26, 1920.

The Emperor Jones. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Nov. 3, 1920.

[1] I.e., the group that was known by that name in the fall of 1916.

Diff'rent. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, Dec. 27, 1920.

Gold. Produced by John D. Williams. Frazee Theater, New York, June 1, 1921.

Anna Christie. Produced by Arthur Hopkins. Vanderbilt Theater, New York, Nov. 2, 1921.

The Straw. Produced by George C. Tyler. Greenwich Village Theater, New York, Nov. 10, 1921.

The First Man. Produced at the Neighborhood Playhouse, direction of Augustin Duncan, New York, March 4, 1922.

The Hairy Ape. Provincetown Players. The Playwrights' Theater, Macdougal St., New York, March 9, 1922.

Welded. Produced by Macgowan, Jones and O'Neill in association with the Selwyns. 39th St. Theater, New York, March 17, 1924.

The Ancient Mariner. Produced by the Provincetown Playhouse, Inc., Provincetown Playhouse, Macdougal St., New York, April 6, 1924.

All God's Chillun Got Wings. Produced by the Provincetown Playhouse, Inc., Provincetown Playhouse, Macdougal St., New York, May 15, 1924.

S.S. Glencairn. Produced by The Barnstormers. The Barnstormers' Barn, Provincetown, Mass., Aug. 14, 1924.

Desire Under the Elms. Produced by the Provincetown Playhouse, Inc. Greenwich Village Theater, New York, Nov. 11, 1924.

The Fountain. Produced by Macgowan, Jones, and O'Neill in association with A. L. Jones and Morris Green. Greenwich Village Theater, New York, Dec. 10, 1925.

The Great God Brown. Produced by Macgowan, Jones, and O'Neill. The Greenwich Village Theater, New York, Jan. 23, 1926.

Marco Millions. Produced by the Theater Guild. The Guild Theater, New York, Jan. 9, 1928.

Strange Interlude. Produced by the Theater Guild. The John Golden Theater, New York, Jan. 30, 1928.

Lazarus Laughed. Produced by the Pasadena Community Playhouse. The Pasadena Community Playhouse, Pasadena, Calif., April 9, 1928.

DYNAMO. Produced by the Theater Guild. The Martin Beck Theater, New York, Feb. 11, 1929.

MOURNING BECOMES ELECTRA. (A trilogy: *Homecoming, The Hunted,* and *The Haunted.*) Produced by the Theater Guild. The Guild Theater, New York, Oct. 26, 1931.

AH, WILDERNESS! Produced by the Theater Guild, Inc. Guild Theater, New York, Oct. 2, 1933.

DAYS WITHOUT END. Produced by the Theater Guild, Inc. Guild Theater, New York, Jan. 8, 1934.

THE ICEMAN COMETH. Produced by the Theater Guild, Inc. Martin Beck Theater, New York, Sept. 2, 1946.

CHECK-LIST OF THE FIRST PUBLICATION OF THE PLAYS OF EUGENE O'NEILL

(Listed in chronological order of publication)

BY RALPH SANBORN

The plays and all other works by Eugene O'Neill—if published prior to 1931—are fully listed and collated in "A Bibliography of The Works of Eugene O'Neill," by Ralph Sanborn and Barrett H. Clark, published by Random House, New York, 1931, in a limited edition of 500 copies.

1. 1914. THIRST. American Dramatists Series. Boston, The Gorham Press. A play in one act. It also contains the first publication of these one-act plays: THE WEB, WARNINGS, FOG, and RECKLESSNESS. 12 mo. Bound in boards.
2. 1916. BOUND EAST FOR CARDIFF. The Provincetown Plays. First Series. New York, Frank Shay. It also contains "The Game" by Louise Bryant and "King Arthur's Socks" by Floyd Dell. All are plays in one act. 12 mo. Bound in paper.
3. 1916. BEFORE BREAKFAST. The Provincetown Plays. Third Series. New York, Frank Shay. It also contains "The Two Sons" by Neith Boyce and "Lima

Beans" by Alfred Kreymborg. All are plays in one act. 12 mo. Bound in paper.

4. 1917. THE LONG VOYAGE HOME. The *Smart Set* Magazine, issue for October 1917. New York. A play in one act. 8 vo. Bound in paper.

5. 1918. 'ILE. The *Smart Set* Magazine, issue for May 1918. New York. A play in one act. 8 vo. Bound in paper.

6. 1918. THE MOON OF THE CARIBBEES. The *Smart Set* Magazine, issue for August 1918. New York. A play in one act. 8 vo. Bound in paper.

7. 1919. THE MOON OF THE CARIBBEES. New York, Boni and Liveright. It contains the first publication of IN THE ZONE, WHERE THE CROSS IS MADE, and THE ROPE in addition to revised texts of THE MOON OF THE CARIBBEES, THE LONG VOYAGE HOME and 'ILE. All are plays in one act. 12 mo. Bound in boards.

8. 1920. THE DREAMY KID. *Theatre Arts* Magazine, issue for January 1920. New York. A play in one act. 8 vo. Bound in paper.

9. 1920. BEYOND THE HORIZON. New York, Boni and Liveright. A play in three acts. 12 mo. Bound in boards.

10. 1921. THE EMPEROR JONES. *Theatre Arts* Magazine, issue for January 1921. A play in eight scenes. 8 vo. Bound in paper.

11. 1921. THE EMPEROR JONES, DIFF'RENT, THE STRAW. New York, Boni and Liveright. It also contains the first publication of DIFF'RENT, a play in two acts, and THE STRAW, a play in three acts. 12 mo. Bound in boards.

12. 1921. GOLD. New York, Boni and Liveright. A play in four acts. 12 mo. Bound in boards.

13. 1922. THE HAIRY APE, ANNA CHRISTIE, THE FIRST MAN. New York, Boni and Liveright. The first is a play in eight scenes, and the others are plays in four acts. 12 mo. Bound in boards.

14. 1924. ALL GOD'S CHILLUN GOT WINGS. The *American Mercury* Magazine, issue for February 1924. New York. A play in two acts. 8 vo. Bound in paper.

15. 1924. ALL GOD'S CHILLUN GOT WINGS, WELDED. New York, Boni and Liveright. It also contains the first publication of WELDED, a play in three acts. 12 mo. Bound in boards.

16. 1925. DESIRE UNDER THE ELMS. "Complete Works of Eugene O'Neill." Two Volumes. Limited Edition of 1200 sets. New York, Boni and Liveright. Volume II contains the first publication of DESIRE UNDER THE ELMS. A play in three parts. 8 vo. Bound in boards.

17. 1926. THE GREAT GOD BROWN, THE FOUNTAIN. New York, Boni and Liveright. The former is a play in four acts with a prologue and an epilogue. The latter is a play in three parts. 8 vo. Bound in cloth.

18. 1927. MARCO MILLIONS. New York, Boni and Liveright. A play in three acts with a prologue and an epilogue. 8 vo. Bound in cloth.

19. 1927. LAZARUS LAUGHED. New York, Boni and Liveright. A play in four acts. 8 vo. Bound in cloth.

20. 1928. STRANGE INTERLUDE. New York, Boni and Liveright. A play in nine acts. 8 vo. Bound in cloth.

21. 1929. DYNAMO. New York, Horace Liveright. A play in three acts. 8 vo. Bound in cloth.

22. 1931. MOURNING BECOMES ELECTRA. New York, Horace Liveright, Inc. A trilogy in which Part One has four acts, Part Two has five acts and Part Three has four acts. 8 vo. Bound in cloth.

23. 1933. AH, WILDERNESS! New York, Random House. A play in four acts. 8 vo. Bound in cloth.

24. 1934. DAYS WITHOUT END. New York, Random House. A play in four acts. 8 vo. Bound in cloth.

25. 1946. THE ICEMAN COMETH. New York, Random House. A play in four acts. 8 vo. Bound in cloth.

An Alphabetical Index List of Published Plays

The number shown beside each play indicates the item in the foregoing numbered CHECK-LIST where the first publication of that play is to be found.

The above Check-List covers only first printings of the O'Neill plays. There have been many editions of the single plays published, some editions in which two or more plays were issued, several low-priced volumes and some expensive limited series. At the present time the most convenient edition, one that is likely to be kept in print, is the set of three volumes,

The Plays of Eugene O'Neill, issued by Random House. This includes all the published plays except those in the *Thirst* volume, and *The Iceman Cometh*, which has recently been issued separately by Random House.

Letters, Articles, Notes, etc., by O'Neill

List of Published Material

O'Neill's published verse in the New London Telegraph and elsewhere is referred to on pp. 44-45 of this volume. All this, as well as all the other identified verse, is reprinted in A Bibliography of the Works of Eugene O'Neill, *by Ralph Sanborn and Barrett H. Clark, New York, 1931.*

Tomorrow [a story]. In *The Seven Arts* [a magazine], New York, Vol. 2, No. 8. June 1917.

A Letter "From Eugene O'Neill" [Provincetown, Dec. 12, 1921, on *Anna Christie*], New York *Times*, Dec. 16, 1921.

A Letter From O'Neill, New York *Times*, April 11, 1920.

Strindberg and Our Theater, Provincetown Playbill, No. 1, Season, 1923–24.

Are the Actors to Blame? Provincetown Playbill, No. 1, Season, 1925–26.

Note in the program of *The Fountain*, Greenwich Playbill, No. 3, Season 1925–26.

A series of letters to George Jean Nathan. In Isaac Goldberg's article, *Playwright and Critic: The Record of a Stimulating Correspondence*, Boston *Evening Transcript*, Oct. 31, 1925. These are reprinted in Goldberg's *The Theatre of George Jean Nathan*, New York, 1927.

Eugene O'Neill Writes About His Latest Play, "The Great God Brown" [also under other titles in other New York papers of next day. A letter to the press], New York *Evening Post*, Feb. 13, 1926.

O'Neill Talks About "Beyond the Horizon," New York *Evening Post*, Nov. 27, 1926.

Anathema! Litanies of Negation. By Benjamin De Casseres. With a Foreword by Eugene O'Neill. New York, Gotham Book Mart, 1928.

O'Neill's Own Story of "Electra" in the Making, New York *Herald Tribune,* Nov. 3, 1931.
Memoranda on Masks. In *The American Spectator,* New York, Nov. 1932.
Notes on each of the plays in *The Complete Plays of Eugene O'Neill. Wilderness Edition.* 12 vols. New York, 1935.
Prof. G. P. Baker, A Note and Some Communications. In *George Pierce Baker, A Memorial.* New York, 1939.

Selected Reading List

The following list of references is based largely on the author's collection of basic materials. It is not complete, but it does include a large part of the books, articles, bibliographies, and scattered data which offer original material on the subject and specific or general summaries of O'Neill's work. It should be noted that few items are listed for the past fifteen years. This is because the majority of the summaries and biographical articles after 1930 are based on the earlier sources here mentioned, the writers customarily lifting such facts without giving proper credit. Reviews of individual plays in periodicals are not mentioned, nor are chapters or sections in books on the drama and theater, except for a few standard reference works and those containing a certain amount of source material.

BOOKS

Mantle, Burns. *The Best Plays of 1919–20 and the Year Book of the Drama in America.* Boston, 1920. (Same title except for dates. Boston through 1925, thereafter New York, to date. Each volume lists and describes each O'Neill play that appeared during the current year.)
American Playwrights of Today. N. Y., 1929.
Contemporary American Playwrights. N. Y., 1938.
Nathan, George Jean. *Comedians All.* N. Y., 1919.
The Theatre, The Drama, The Girl. N. Y., 1921.
The World in Falseface. N. Y., 1923.
Materia Critica. N. Y., 1924.
The Autobiography of an Attitude. N. Y., 1925.

The House of Satan. N. Y., 1926.
Art of the Night. N. Y., 1928.
The Testament of a Critic. N. Y., 1931.
The Intimate Notebooks of George Jean Nathan. N. Y., 1932.
Passing Judgments. N. Y., 1935.
The Theatre of the Moment. N. Y., 1936.
Encyclopedia of the Theatre. N. Y., 1940.
The Entertainment of a Nation. N. Y., 1942.
Hamilton, Clayton. *Seen on the Stage.* N. Y., 1920.
Conversations on Contemporary Drama. N. Y., 1924.
Macgowan, Kenneth, *The Theatre of Tomorrow.* N. Y., 1921.
Goldberg, Isaac. *The Drama of Transition.* Cincinnati, 1922.
The Theatre of George Jean Nathan. N. Y., 1926.
Schelling, Felix E. *Appraisements and Asperities.* Philadelphia, 1922.
Woollcott, Alexander. *Shouts and Murmurs.* N. Y., 1922.
Enchanted Aisles. N. Y., 1924.
Sayler, Oliver M. *Our American Theatre.* N. Y., 1923.
Boyd, Ernest. *Portraits: Real and Imaginary.* N. Y., 1924.
Boynton, Percy H. *Some Contemporary Americans.* Chicago, 1924.
Sutton, Graham. *Some Contemporary Dramatists.* N. Y., 1924.
Cheney, Sheldon. *The Art Theatre.* N. Y., 1925.
Dickinson, Thomas H. *Dramatists of the New American Theatre.* N. Y., 1925.
Kenton, Edna. *Preface to Greek Coins of George Cram Cook.* N. Y., 1925.
Kreymborg, Alfred. *Troubadour.* N. Y., 1925.
Moses, Montrose J. *The American Dramatist.* Boston, 1925.
Clark, Barrett H. *Eugene O'Neill.* N. Y., 1926.
(Same, revised and rewritten as *Eugene O'Neill, the Man and His Plays.* N. Y., 1929, 1933, 1936.)
A Study of the Modern Drama. N. Y., 1925.
(Same, revised, 1938.)
An Hour of American Drama. Philadelphia, 1930.
Glaspell, Susan. *The Road to the Temple.* N. Y., 1927.
Quinn, Arthur Hobson. *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day.* Vol. 2. N. Y., 1927.
Sargent, Elizabeth S. *Fire Under the Andes.* N. Y., 1927.

Karsner, David. *Sixteen Authors to One.* N. Y., 1928.
Whipple, T. K. *Spokesmen.* N. Y., 1928.
Eaton, Walter Prichard. *The Theatre Guild.* N. Y., 1929.
The Drama in English. N. Y., 1930.
Manly, John M., and Rickert, Edith. *Contemporary American Literature.* Rev. ed. N. Y., 1929.
Skolsky, Sidney. *Times Square Tintypes.* N. Y., 1930.
Mickle, Alan D. *Six Plays of Eugene O'Neill.* N. Y., 1929.
Brown, John Mason. *Upstage.* N. Y., 1930.
The Modern Theater in Revolt. N. Y., 1929.
Letters from Greenroom Ghosts. N. Y., 1934.
Deutsch, Helen, and Hanau, Stella. *The Provincetown; A Story of the Theatre.* N. Y., 1931.
Sanborn, Ralph, and Clark, Barrett H. *A Bibliography of the Works of Eugene O'Neill.* N. Y., 1931.
Winther, Sophus Keith. *Eugene O'Neill: A Critical Study.* N. Y., 1934.
Halline, Allan Gates. *American Plays, Selected and Edited with Critical Introductions and Bibliographies.* N. Y., 1935.
Skinner, Richard Dana. *Eugene O'Neill, a Poet's Quest.* N. Y., 1935.
Lawson, John Howard. *Theory and Technique of Playwriting.* N. Y., 1936.
Flexner, Eleanor. *American Playwrights: 1918–1938.* N. Y., 1938.
Block, Anita. *The Changing World in Plays and Theatre.* N. Y., 1939.
Krutch, Joseph Wood. *The American Drama Since 1918.* N. Y., 1939.
O'Hara, Frank H. *Today in American Drama.* Chicago, 1939.
Gorelik, Mordecai. *New Theatres for Old.* N. Y., 1940.

ARTICLES AND PAMPHLETS

Clark, Barrett H. Eugene O'Neill. *Theatre Arts Monthly.* N. Y., May 1926.
The Plays of Eugene G. O'Neill. *Sun.* N. Y., May 18, 1919.
A New American Dramatist. *Arts Gazette.* London, May 1920.
The Real Background of O'Neill in His "S.S. Glencairn" Group. *Herald Tribune.* N. Y., Feb. 10, 1929.

Coleman, Alta M. Personality Portraits—Eugene O'Neill. *The Theatre,* April 1920.

Woollcott, Alexander. The Rise of Eugene O'Neill. *Everybody's Magazine.* N. Y., June 1920.

Eaton, Walter Prichard. Eugene O'Neill. *Theatre Arts Magazine.* N. Y., Oct. 1920.

The American Drama Flowers—Eugene O'Neill as a Great Playwright. *World's Work.* N. Y., Nov. 1926.

Eugene O'Neill as a Great Playwright. *World Today.* N. Y., 1927.

The Hermit of Cape Cod. *Herald Tribune.* N. Y., Jan. 8, 1928.

Sayler, Oliver M. The Work of Eugene O'Neill. *The Drama.* Chicago, March 1921.

The Real Eugene O'Neill. *Century Magazine.* N. Y., Jan. 1922.

Loving, Pierre. Enter Eugene O'Neill. *Bookman.* N. Y., Aug. 1921.

Crawford, Jack R. A Broadway Philosopher. *The Drama.* Chicago, Jan. 1921.

Mollan, Malcolm. Making Plays with a Tragic End. An Intimate Interview with Eugene O'Neill Who Tells Why He Does It. *Public Ledger.* Philadelphia, Jan. 22, 1922.

Lewisohn, Ludwig. The Development of Eugene O'Neill. *The Nation.* N. Y., March 22, 1922.

Macgowan, Kenneth. The Theatrical Callboard. *Vanity Fair.* N. Y., April 1922.

Eugene O'Neill as a Realist. *Times.* N. Y., March 23, 1924.

O'Neill in His Own Plays. *Times.* N. Y., Jan. 2, 1927.

Mullett, Mary B. The Extraordinary Story of Eugene O'Neill. *American Magazine.* N. Y., Nov. 1922.

Young, Stark. An Estimate of Eugene O'Neill. *New Republic.* N. Y., Nov. 15, 1922.

O'Neill, J. F. What a Sanatorium Did for Eugene O'Neill. *Journal of Outdoor Life.* N. Y., June 1923.

Breese, J. M. Home on the Dunes. *Country Life in America.* N. Y., Nov. 1923.

Bird, Carol. Eugene O'Neill—The Inner Man. *Theatre Magazine.* N. Y., June 1924.

Sweeney, Charles P. Back to the Source of Plays Written by Eugene O'Neill. *World.* N. Y., Nov. 9, 1924.

Kalodyme, Louis. O'Neill Lifts the Curtain on His Early Days. *Times*. N. Y., Dec. 21, 1924.

Vernon, Grenville. Our Native Dramatist Comes Into His Own—Eugene O'Neill. *Theatre Magazine*. N. Y., May 1925.

Kantor, Louis. Eugene O'Neill, Able Seaman. *Princetown Playbill*, No. 2. N. Y., Season 1924–25.

Atkinson, J. Brooks. New O'Neill Aspects. *Times*. N. Y., Dec. 20, 1925.

Ibsen and O'Neill. *Times*. N. Y., Jan. 31, 1926.

Honor Enough for Everybody. *Times*. N. Y., Jan. 27, 1929.

Concluding a Dramatic Cycle. *Times*. N. Y., Feb. 17, 1929.

O'Neill Off Duty. *Times*. N. Y., Oct. 8, 1933.

Weaver, John V. A. I Knew Him When—. *World*. N. Y., Feb. 21, 1926.

Baker, George Pierce. O'Neill's First Decade. *Yale Review*. New Haven, July 1926.

Karsner, David. Eugene O'Neill at Close Range in Maine. *Herald Tribune*. N. Y., Aug. 8, 1926.

Anonymous. The Theater of Eugene O'Neill. (List of plays, including Mss lost or destroyed.) *Greenwich Playbill* (Program of The Fountain), No. 3, Season 1925–26.

Casseres, Benjamin de. How Eugene O'Neill Came Out of the Depths. *Literary Digest*. N. Y., Nov. 1926.

Eugene O'Neill, A Vignette. *Popular Biography*. N. Y., April 1930.

White, A. F. The Plays of Eugene O'Neill. In *Studies by Members of the Faculty*, Vol. 26, Western Reserve University. Cleveland, 1927.

Anonymous. A Eugene O'Neill Medley. *Sun*. N. Y., Jan. 12, 1928.

Watts, Richard, Jr. Realism Doomed, O'Neill Believes. *Herald Tribune*. N. Y., Feb. 5, 1928.

Gabriel, Gilbert. The Newer O'Neill. *Vanity Fair*. N. Y., April 1928.

Katzin, Winifred. The Great God O'Neill. *The Bookman*. N. Y., Sept. 1928.

Shipley, Joseph T. The Art of Eugene O'Neill. Seattle, Washington, 1928.

Kemp, Harry. Out of Provincetown. *Theatre Magazine*. N. Y., April 1930.
Vorse, Mary Heaton. Eugene O'Neill's Pet Saloon Is Gone. *World*. N. Y., May 4, 1930.
Morehouse, Ward. The Boulevards After Dark. *Sun*. N. Y., May 14, 1930.
Friedman, Stanley S. O'Neill Gives Advance Notice of His New Play. *Press*. Cleveland, June 14, 1930.
Ferguson, Francis. Eugene O'Neill. *Hound and Horn*. Portland, Me., Winter, 1930.
Pasley, Fred. Odyssey of Eugene O'Neill—the Ulysses of the Drama. *The News*. N. Y., Jan. 24-30 incl., 1932.
Geddes, Virgil. The Melodramadness of Eugene O'Neill. Brookfield, Conn., 1934.
Sylvester, Robert. O'Neill Sets Aside Drama for Staging 25 Years After Death. *Daily News*. N. Y., June 20, 1946.
Nathan, George Jean. Eugene O'Neill Discourses on Dramatic Art. *Journal-American*. N. Y., Aug. 22, 1946.
Anonymous. Broadway Report: O'Neill on the World and "The Iceman." (Mass interview.) *PM*. N. Y., Sept. 3, 1946.
Woolf, S. J. Eugene O'Neill Returns After Twelve Years. *Times Magazine*. N. Y., Sept. 15, 1946.
Schriftgiesser, Karl. The Iceman Cometh. *Times*. N. Y., Oct. 6, 1946.
Prideaux, Tom. Eugene O'Neill. *Life*. N. Y., Oct. 14, 1946.
Anonymous. The Ordeal of Eugene O'Neill. *Time*. N. Y., Oct. 21. 1946.

الفهرس

المسرحيات

ف. ب. (١٣٤)

١٩٦٥



الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق
التي تعترض المعرفة ، ومن أهم هذه العوائق
رواسب الجهل وسيطرة العادة ، والتبجيل المفرط لمفكري الماضي
إن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة

حصريات مجلة الابتسامة

** شهر يناير 2018 **

www.ibtesamah.com/vb

التعليم ليس استعداداً للحياة ، إنه الحياة ذاتها
جون ديوي
فيلسوف وعالم نفس أمريكي

هذا الكتاب

لعل ما يميز هذه الدراسة وما يجعلها تسد نقصاً بالغاً تعانيه المكتبات بالنسبة لكاتب من اشهر المسرحيين الامريكيين ، انها حصيلة بحث موضوعي امين ، واتصال شخصي وثيق. فقد اجرى المؤلف مقابلات عدة مع يوجين اونيل ، وقام بمراسلته طوال اعوام ، وجمع ذكريات الاصدقاء الذين عرفوه ايام نشأته وشبابه في بروفنستون ونيويورك كما تناول بالنقد والتحليل مسرحياته واعماله الادبية ، فجاء كتابه بحثاً موضوعياً بقلم محب معجب .

كتاب جدير بالقراءة.

الثمن : ٣٠٠ ق.ل.
٤٠٠ ق.س.
٥٠٠ مليم.م.


Exclusive
For
www.ibtesama.com